DIE KÜNSTLERISCHE KULTUR DES ABENDLANDES

EINE GESCHICHTE DER KUNST UND DER KÜNSTLERISCHEN WELTANSCHAUUNGEN SEIT DEM UNTERGANG DER ALTEN WELT

BAND I

VOM ARCHITEKTONISCHEN RAUM ZUR PLASTISCHEN FORM

MITTELALTER UND FRÜHRENAISSANCE

VON

FRITZ KNAPP

3. BIS 4. AUFLAGE

1923
VERLEGT BEI
KURT SCHROEDER / BONN UND LEIPZIG

Ohlenrothsche Buchdruckerei
Georg Richters
Erfurt

Inhaltsverzeichnis

Band I

Die Abbildungen Nr. 3, 4, 5, 6, 7, 8, 10, 11, 13 sind mit Genehmigung der Akademischen Verlagsgesellschaft Athenaion m. b. H., Berlin, nach Abbildungen des Werkes Wulff, Altchristliche und byzantinische Kunst hergestellt, die Abbildungen Nr. 130, 131, 132, 133, 135, 136, 163, 164, 165, 172, 173, 180, 181 mit Genehmigung des Verlages F. Bruckmann A.-G., München, nach Abbildungen des Werkes Glaser, Zwei Jahrhunderte deutscher Malerei.

Vorwort und Einleitung.

Im Kampfesgedröhn des Krieges und beim Geschrei der Revolution ist dieses Buch fernab vom Lärmen des Tages entstanden wie eine Art innere Sammlung, ein Sichbesinnen auf höhere Güter des Lebens. Lernen wir wieder Kunst genießen, uns in künstlerischen Schönheiten ausleben, sei es durch eigenes Schaffen und Gestalten, sei es durch Sichhineinleben in die unergründliche Seele des schöpferischen Genius! Die Menschheit soll sich wieder zur Erkenntnis aufrichten, daß es über allen irdischen Weltimperien höhere Reiche des Geistes gibt, daß der der *wahrhaft Reiche* ist, der *innere Schätze auszuteilen* hat, wie etwa der Künstler. Wie viel herrlicher stehen über unserem Jahrhundert der Entdeckungen jene früheren Jahrhunderte, in denen ein allen gemeinsames, *höheres Streben in der Welt war*, damals als Religion, Dichtung, Philosophie und Kunst die ganze Menschheit beseelten. Jeder gab seinen Teil dazu, höhere Kunst wie Handwerk, geistige Arbeit wie körperliche Tätigkeit. Jeder trug seinen Stein zum Bau der herrlichen Kathedralen des Mittelalters, der vielfältigen Denkmäler der Renaissance, der Prunkschlösser des Rokokos. Nur *ein* Ehrgeiz war in der Welt, höchste Kunst, Schätze aus dem Nichts erstehen zu lassen. Welch ein anderes, reicheres, vielfältigeres, daseinsfreudigeres Sichausleben war das!

Wir wissen, daß sich die deutsche Geisteswelt schon vor 100 Jahren gegen den französischen Rationalismus und die nüchterne Utilitätslehre wehrte. Trotz des harten, napoleonischen Joches erstand als deutsches Seelenbekenntnis die *Romantik* und hat über ein halbes Jahrhundert standgehalten, bis auch dieser Idealismus im Materialismus und zersetzenden, wissenschaftlichen Objektivismus untertauchte. Dieser ernüchterten Welt wollte ich entgegenrufen: *Zurück zur künstlerischen Kultur!* Zu jener herrlich jubelnden *Lebensbejahung*, die in jedem künstlerischen Gestalten liegt, zu der gewaltigen Verknüpfung des Geistes mit der sinnlichen Wirklichkeit, zu einem *freudig bewußten Daseinsgefühl*, wie sie grade die *bildende Kunst* in sich trägt, möchte ich die Menschheit zurückführen. Was ein großer, architektonischer Raum an Lebensempfinden in sich trägt, wie sich in der plastischen Form unser eigenes Wesen spiegelt, wie die Seele in malerischen Tiefen und Helldunkel-

tönen träumend sich emporschwingt, kurz das lebensfreudige Aufgehen in künstlerischer Daseinsgestalt soll wieder erstehen. Dazu werden wir den dröhnenden Marschschritt der Jahrhunderte, das Rauschen im Wechsel der Zeiten, aber auch den Atemhauch des Lebens in Persönlichkeit und Zeitgeist deutlich vernehmen.

Solches und mehr schrieb ich im Vorwort der ersten Auflage. Die ganze Unfruchtbarkeit des Spezialistentums für das Geistesleben der Zeit stand mir vor und ich sagte mir, es muß gewagt werden, all' die vielfältige, mit Geist und Fleiß angehäufte Materie zu sichten und lebendig zu gestalten. Vielleicht war es ein Irrtum, daß ich mich von solchen Stimmungen hinreißen ließ, und war es eine kühne Überschätzung meiner Kraft. Die Wissenschaft ist eine strenge Herrin und kalte Richterin. Und die Kunstgeschichte ist zur Kunstwissenschaft geworden. Wer doch dies grausige, aber charakteristische Wort erfand, in dem die Kunst von der Wissenschaft verschlungen wird. Wir leben ja nicht mehr im herrlichen Zeitalter der Romantik; aber ich bekenne mich trotzdem zu dieser gefühlsreichen Menschheitsepoche, mag ich auch als Nachgeborener gelten. Dabei vermeine ich nicht etwa Ewigkeitswerte in diesem Werk aufzurichten, aber hoffentlich werden es Gegenwartswerte sein. In manchen Mitmenschen wird das gleiche Sehnen lebendig sein. Und so möge der warme Hauch des Lebens und der Begeisterung heilsam wirken.

Dementsprechend galt es, möglichst frisch und beseelt von eigener Anschauung und eigenem künstlerischem Erleben die Werke der Kunst, das Werden der Künstler vorzuführen. Manches mußte dabei Stückwerk bleiben. Ich bin mir der Mängel im einzelnen voll bewußt. Aber es ist auch eine höhere Aufgabe, das in mühseliger Arbeit Erforschte zum Allgemeinbesitz der Menschheit zu machen. Kein Nachschlagewerk, keine Enzyklopädie und Allweisheitsbuch soll es sein. Meine eigenen Erlebnisse, die ich vor den Werken der Kunst hatte, sollen mitgeteilt werden. So muß ich zufrieden sein, wenn die großen Umrisse richtig sind; Fehler in der Durchzeichnung werden genug vorhanden sein. Man nehme das Werk gewissermaßen als ein Tagebuch meiner Wanderung durch das Weltreich der abendländischen Kunst. Denen, die über die Unzulänglichkeiten im einzelnen großmütig hinwegsehend, das Werk als Ganzes zu schätzen wußten, sage ich an dieser Stelle meinen besten Dank.

Die Bändefolge betreffend werden wir im ersten Bande von der Epoche der architektonischen Raumgestaltung zur plastischen Form fortschreiten und im zweiten Bande zur Gewinnung der malerischen Bildform kommen. Der dritte Band führt uns in die Problematik unseres Zeitalters ein; wir werden da mehr als sonst unser Urteil umbilden müssen, weil man in den

modernen Kunstgeschichten, ausgehend von einer maßlosen Überschätzung technischer Mache und französischen Geistes, verächtlich auf romantische Kunst und individuelle, deutsche Art herabsieht.

Die Zeitumstände waren der Veröffentlichung wenig günstig. Ich kann dem Verleger nur höchste Anerkennung und vielfachen Dank für sein aufopferndes Bemühen aussprechen. Die Zahl der Abbildungen mußte bebeschränkt werden. Aber es soll ja kein Bilderbuch sein und sicher stehen dem Leser auch andere Abbildungswerke zur Verfügung. Manches hat sich geändert. So sind neue Typen gewählt. Weiterhin habe ich den Text, soweit mir neben der Fertigstellung der beiden letzten Bände Zeit zur Verfügung stand, einer gründlichen Durchsicht unterzogen und besonders im ersten Kapitel Streichungen vorgenommen, da mir die Befugnis, über kirchenhistorische Dinge zu reden, nicht zusteht.

---

1. Der christliche Weltgeist in der künstlerischen Kultur des Abendlandes; Symbol und Zeremonie.

Die künstlerische Kultur des Abendlandes als ein Ganzes zu fassen, müssen wir uns erst darüber klar werden, wie weit wir wirklich dazu berechtigt sind. Man kann grade die Geschichte der Kunst als eine Kette von Einzelerscheinungen nehmen, indem man die Macht der Individualität über alles stellt. Das Kunstwerk spiegelt doch nur dies Wesen des Künstlers wieder. Aber schließlich ist doch jeder das Kind seiner Zeit und stellt die Zeit der Kunst keine Aufgaben, gibt sie dem „geborenen Künstler" nicht die Mittel in die Hand, wird der Künstler unentwickelt bleiben. Dazu ist uns, die wir doch die Werte der Künstler erkennen wollen, der Zwang auferlegt, uns mit der Entwicklungsgeschichte als Ganzes zu befassen, um die individuellen Werte des einzelnen zu ermessen. Wir dürfen an die Moderne nicht mit dem Maßstab der Antike, an das Mittelalter nicht mit dem der Renaissance gehen. Betonen möchte ich aber, daß aller Fortschritt nur als ein relativer zu fassen ist. Die wahren Werte liegen in der Individualität des schöpferischen Meisters begründet und darum, weil ein Künstler dank der Zeitentwicklung technisch vollkommene Mittel zur Verfügung hat, steht er nicht über dem vor ihm geborenen Meister. Die Entwicklung ist darum gleich dem Leben, eher als Wechselspiel, denn als Fortschritt zu bezeichnen.

Um das Verschiedenfache zu erfassen, habe ich die große, abendländische Menscheit als ein Ganzes zu fassen versucht, indem ich im historischen Wesen einen Organismus ahnte, der in steter Fortentwicklung ein fortschreitendes Spiel und Gegenspiel der treibenden Kräfte bedeutet. Im Spiegel der Kunst wollte mir aus dem toten Nacheinander der Ereignisse ein treibendes und notwendiges Aufeinander, ein entwicklungsgeschichtliches Wachsen und Werden im Ringen und Streiten werden. Nicht ein seelenloser Mechanismus, sondern ein lebendiges Wesen schien es mir. Die Erkenntnisse des Geistes steigen, die Gefühle verfeinern sich, dunklem Drange entsprungene Gedanken, ahnende Begriffe reifen aus und werden zu klar bewußten Vorstellungen. Wie ein ungeheurer Organismus steht die Weltgeschichte vor uns. In seinem mächtigen Zellengewebe gibt es Urzellen und peripheres Gewebe. Jene sind die gestaltenden Persönlich-

keiten, dieses ist der Zeitgeist; jene sind die Kraftzentralen, das erfinderische Gehirn der Menschheit, dieses ist der Körper. Im schöpferischen Genius sehen wir die Personifikation der Urkraft, des innersten Lebenstriebes der Menschheit. Darum werden wir die schöpferischen Meister als die treibenden Kräfte besonders herausheben und ihre Individualität möglichst lebendig werden lassen. Aber auch die jeweiligen im Zeitgeist begründeten Zustände sollen zur Gewinnung eines klaren, plastischen Aufbaues geschlossen behandelt werden.

Übergehend zu den Äußerungen der bildenden Kunst werden wir hier die organische Fortentwicklung des Sehvermögens der Menschheit zu verfolgen haben. Es handelt sich natürlich nicht nur um die passiven Sehgewohnheiten des Naturkopisten, sondern vor allem um die aktive Fähigkeit, die Welt der sichtbaren Erscheinungen zum Reflexspiegel inneren, eignen Erlebens zu machen, sie mit eignem, starkem Lebensempfinden zu durchsetzen. Das für die Auffassung der Geschichte als Organismus Ausschlaggebende ist, daß die Art, unser Lebensgefühl in Sehempfindung, in das bildschöpferische Werk umzusetzen, eine deutliche Entwicklung in einer Richtung zeigt. Dabei sei als das Besondere der Aufgabe der bildenden Kunst die Verknüpfung der sinnlichen Wirklichkeit, der Realität der Erscheinungswelt mit dem Übersinnlichen unserer Seele herausgehoben. So bewegt sich die Entwicklung deutlich zwischen den beiden Gegenpolen des objektivistischen Realismus und der subjektivistischen Stilisierung.

Je weiter wir in der Menschheitsgeschichte zurückschauen, um so einfacher, aber auch unbewußter vollzieht sich der Vorgang. Es gibt dabei früh schon überfeinerte Kulturen, wie es am Baum Zweige gibt, die zu schnell emportreiben und bald wieder absterben, während der Zuwachs frischer Urvölker, neuer Naturkraft, immer wie eine Regeneration auf den Gesamtorganismus wirkt. Aller Anfang in bildlicher Darstellung ist von Linienspiel und Flächenbedeckung ausgegangen. Dabei überherrscht in den frühen Zuständen des Schaffens das dekorative Gefühl. Wir haben dasselbe als erste Äußerung des Lebensgefühles in der Kunst anzusehen. Wie die Hand die Linie leitet und ein kalligraphisches Empfinden hineinlegt, das ist die erste Art der Stilbildung. Es ist das eine vielmehr instinktive denn bewußte Äußerung eignen Lebensempfindens.

Aber im Laufe der Entwicklung wird bei andauernd zunehmender Lebensbewußtheit der Instinkt mehr und mehr zu geistiger Erkenntnis erhöht. Im Naturalismus erstarkt das Realgefühl des Menschen zu dem, was wir architektonischen Raum, plastischen Körper, malerisches All heißen. Die Fähigkeit zum Erfassen der sinnlichen Realitäten der Erscheinungswelt ist im steten Wachsen. Aus jenem mehr primitiven Emp-

findungsleben heraus, das vielmehr mit dem Tastgefühl zusammenhängt, wächst die Menschheit zu höherer Daseinsbewußtheit empor. In der Antike erstarkte das am eignen Körper erlebte, plastische Körpergefühl, im Mittelalter ist es der im Durchschreiten und sinnlichen Abmessen erlebte Raum, der zur künstlerischen Vorstellung wird. In der Renaissance paarten sich beide zu erhöhter Erkenntnis und ließen im Barock das malerische Allempfinden, das im seherischen Erfassen ruht, erstarken.

In der Entwicklungsgeschichte der Kunst treiben nun verstandesmäßiges Erkennen und sinnlich-gefühlsmäßiges Erleben ein lebhaftes Wechselspiel. Dieses Hin und Wieder im gegenseitigen Sichbefruchten zwischen Geistigem und Seelischem, zwischen Verstand und Gefühl, wie es zudem durch Wettstreit der verschiedenfach begabten, europäischen Völker eine stete Bereicherung erfährt, bildet den bedeutendsten Vorzug der abendländischen Kultur. In dieser gegenseitigen Befruchtung ruht die ewige Regenerationskraft der europäischen Kultur, und es wäre ihr Untergang, wenn ein Völkerindividuum die Geißel imperialistischer Vernichtung über die anderen schwingen wollte. In der Zeiten Wandel hat ein lebendiger Austausch der Kräfte und individuellen Begabungen immer neue Blüten der Kunst gezeitigt. Aber auch die verschiedenfachen Lebensgefühle sind in der Kunst zu lebendiger Aussprache gekommen. Im Mittelalter hat das religiöse Jenseitsgefühl im architektonischen Raum seine Form gefunden, in der Renaissance wuchs das individuelle Daseinsgefühl zur plastischen Form empor und suchte im Kampf von Masse und Bewegung, von erdenlastender Schwere und sich aufbäumender Erregung den Ausdruck starken Innenlebens. Endlich lebte sich das im Inneren schlummernde Allgefühl im malerischen Raumbild des Barock als ein Vibrieren der Seele aus. Schließlich wurde von der verstandesmäßig erkennenden und forschenden, modernen Menschheit der Begriff des künstlerischen Problems wissenschaftlich ernüchtert. Die bewußte Zerlegung der künstlerischen Aufgabe wurde in gelehrt materialistischer Weise zu doktrinärer Kunstprogrammatik entwickelt. Man vergaß, daß das Kunstwerk ein persönliches Bekenntnis, die Offenbarung einer „Welt-Anschauung" sein soll. Nicht die technischen Vollkommenheiten, die heute alles bedeuten, sondern die inneren Wahrheiten machen den Wert aus. Wenn sich der objektivistisch-materialistische Mensch in seinem wissenschaftlichen Fanatismus seiner Seele schämte, so wollen wir wieder zurück zu einer heiter-naiv empfindenden und reflektierenden Kunstbetrachtung. Über aller historischen Kleinweisheit muß uns das Kunstwerk zu seelischer Bedeutung emporwachsen; es soll ein Erlebnis werden.

Daß nun das Kunstwerk ein inneres Erlebnis wurde, daß eine gewaltige Vertiefung auch in das künstlerische Gestalten der Menschheit gekommen

ist, das verdankt die Welt jenem gewaltigen Wandel zu religiösem Wesen, der mit dem Christentum die Menschheit ganz neu geformt hat. Die alte Welt mußte untergehen, um einer neuen, von anderem, mehr innerlichem Geiste beseelten und dazu mit neuen Lebenskräften frischer Naturvölker gestärkten Menschheit Platz zu machen. Wie ein mächtiges Bauglied höchster Eigenart ersteht zwischen Antike und Neuzeit das dem modernen Menschen nur schwer verständliche Mittelalter. Es zu begreifen, müssen wir auf die inneren Triebkräfte und gewaltigen Seelenregungen eingehen, aus denen heraus eigentlich erst die gewaltige Abkehr von dem antiken Lebensideal geboren wurde und die Fähigkeit zur Schaffung neuer Lebensauffassungen und künstlerischer Formen gewachsen ist. Erst dann werden wir die ganze Größe des Verfalles der Antike und die Bedeutung der künstlerischen Kultur des Abendlandes, die mit dem Sieg des Christentums im Geistesleben der Menschheit zu dem gewaltigen Aufstieg geistiger Kräfte in der Kunst so wundervoll emporführte, erfassen. Jedenfalls muß der innere Verfall in dem zu höchster Weltmacht, zu strahlender Kaiserwürde emporgewachsenen Römertum ein ungeheurer gewesen sein. Das äußerlich herrliche, politisch gewaltige Gebäude der römischen Weltmacht brach dank des Fehlens innerer Größe und geistigen Gehaltes in sich zusammen. Nie in der Geschichte ist vielleicht grauenvoller, als in diesem Zusammenbruch erwiesen, wie wenig politische, einseitig auf äußere Machtvollkommenheit gestützte Größe allein vermag. Die Anzeichen innerer Zerrüttung waren freilich schon vorher da und gewiß war es nur das Fehlen jedes anderen Lebensideales, daß das Begehren nach Herrschaft so sehr emportrieb, ein Schauspiel, das uns leider unsere eigene, lebendige Gegenwart mit ihren materialistisch gerichteten Herrschergelüsten vorführt.

Aber vor fast zwei Jahrtausenden kam doch die Erlösung; es erwuchs der Menschheit ein neues Lebensideal, das an Stelle äußerlichen Genießens und gemeiner Daseinslust ein religiös-übersinnliches Ausleben der Seele setzte. Es kam aus dem Orient, dieses Christentum und der Welterlöser, der sittliche Mächte über sinnliche Gewalten stellte. Die wunderbare Höhe dieser neuen Ethik eroberte im Sturm die Welt und machte sich alle aufstrebenden Kräfte zu Diensten. Sie riß so sehr alle Energien an sich, daß der Verfall der alten Welt und seiner Lebensziele durchaus den Charakter des Versiechens und Verdorrens an sich trägt. Es war eine bewußte Abkehr, eine Flucht aus dem von Häßlichkeit zersetzten, irdischen Dasein in ein schöneres, von religiöser Schwärmerei erträumtes Jenseits.

Aber so lauter, groß und wahr die neue Religion von der Menschwerdung Gottes, dem irdischen Kämpfen und Leiden Christi auch dastand, die an alte Gedankenreihen und Vorstellungen gebundene Menschheit hat sie doch erst langsam in sich aufgenommen. Auch ewige Wahrheiten finden

verschiedenfachen Widerhall in den verschiedenen Zeit- und Menschheitsindividualitäten. So lebte zunächst noch die heitere Lebensfreude der Antike in jenen von lichter Sehnsucht auf ein Fortleben nach dem Tode erfüllten Menschen. Nicht von Tod und Verdammnis, nur von Erlösung spricht das junge Christentum. Christus ist der Herr des Paradieses. Freude und Heiterkeit strahlen im Elysium.

Aber der Geist wandelt sich. Wieviel orientalischer Fatalismus und nordische Schwermut dazu kommen mußten, jenen lichten, antiken Glanz zu überschatten, die schwärmerischen, leicht schwingenden Gefühle milden Menschentums schwermütiger und nachdenklicher zu stimmen, das ist ein Problem der Religionsgeschichte. Indes auch die Entwicklung der Kunst weiß zunächst nur Verhängnisvolles von dem Verfall zu berichten. Anfänglich ist es ein Ausbleiben neuer Schaffenskräfte auf künstlerischem Gebiete. Der Zustrom von Energien wird unterbrochen. Wer schöpferische Kraft in sich fühlt, drängt zu den religiösen Problemen und sucht dort nach Ausdruck und Betätigung. Weiterhin wird die sinnliche Wirklichkeit, die sichtbare Gegenwart jenen Geistern mehr und mehr entrückt.

Mancherlei vom Rassenkampf ist da. Denn das abstrakte, im Christentum verkörperte Lebensideal der semitischen Rasse stürmt an gegen das an dem schönen Dasein haftende Formideal der Antike. Der Orient ist zunächst der Sieger, und hat im Zerstören der alten Weltanschauung so vollständiges geleistet, daß wir einige Jahrhunderte nach dem Beginn des Kampfes nur ein Ruinenfeld vorfinden, ein mit Trümmern gehäuftes Schlachtgefilde. Der Wechsel in der Zusammensetzung der Völkergemeinschaft des Abendlandes, eben das Eindringen und Überherrschen der barbarischen Germanen bedingte es, daß man um 800 von neuem anfangen mußte, schon allein um den neuen Volkselementen gerecht zu werden, die dazu in fremden Zonen lebten.

Denn als solchen müssen wir den Zustand des Abendlandes damals bezeichnen, trotz der überfeinerten, künstlerischen Kultur in Byzanz, die gewiß damals einen Höhepunkt erreicht hatte, der aber auch Endpunkt war. Jedenfalls ist sie nicht als Ausgangspunkt der abendländischen Kunst zu bezeichnen. Wieviel diese aus dem Orient geschöpft haben mag — und zwar bis in das 12. Jahrhundert hinein —, ihre wahren Kräfte hat sie erstens aus dem Zurückgreifen auf antike Formen, zweitens aber aus dem Sichbesinnen der neuen Völker auf ihr eignes Wesen gefunden.

Dieses eigne Wesen war ein ganz neues, aus frischer, unverbrauchter Volkskraft und innerster Seelengröße, wie sie noch nie zuvor da war, geschöpftes, sittliches Wollen. Sicher wäre das Abendland nie wieder ganz frei erstanden, hätte nicht mit der Völkerwanderung der Zufluß frischen Blutes, vorzüglich germanischer Stämme, der alten, morschen Menschheit

neue, lebendige Kräfte zugeführt. Die Trennung der morgenländischen von der abendländischen Kirche (1054) ist das äußere Anzeichen einer Lossagung und Befreiung vom Bann des Orients. Aber es ist charakteristisch, daß sich besonders in der Kunst die Individualisierung abendländischen Geistes zuerst im Norden durchsetzte. Jene Urvölker waren in ihrer Naturkraft besser als der überzivilisierte Süden befähigt, die fruchtbringenden Gedanken des Christentums innerlich zu verarbeiten und eigenartig zu gestalten. Es gehört in die Religionsg schichte, die neubelebenden Kräfte des Nordens im Wandel und in der Festigung christlicher Weltanschauungen festzulegen. In der Kunst ist es ohne Zweifel, daß nicht Italien, sondern Germanien und das westliche Frankenreich den Ausgleich zwischen abstrakten, religiösen und konkreten, künstlerischen Werten gefunden haben.

Bei der außerordentlichen Bedeutung, die nicht nur die neue Lebensauffassung, sondern auch die Ideenwelt im einzelnen schon für den Darstellungskreis der neuen Kunst gehabt hat, wäre es notwendig, auf den geistigen Wandlungsprozeß einzugehen. Neuerdings hat die Forschung, und zwar die theologische sowohl wie die kunstgeschichtliche, den gewaltigen Einfluß des Orients auf die Neugestaltung der Ideenwelten der Menschheit erkannt. Es wäre auch eigentümlich, wenn eine durchaus im semitischen Osten geborene Religion und Weltanschauung nicht auch ihren orientalischen Geist in die Kunst hineingetragen hätte. Aus dem Orient kamen die Kinder des neuen Glaubens, dorther mußte auch die neue Kunst ihren Geist holen.

Wir müssen uns hier kurz fassen und die Einzeldinge den Fachleuten überlassen. Alessandria, wo noch das Dichtungsidyll der Ptolemäer das Hirten- und Fischerleben umspinnt, gab vielleicht die ersten christlichen Gestalten und Symbole: Christus als guter Hirt, Fisch, Schiff, Anker, Fischer, Taube u. a. Bald zieht aber spekulative Theologie mit dem Neuplatonismus ein. Antiochia mit Syrien gewinnt weitere Bedeutung für eine mehr realistische Neubildung. Natürlich sehen jene in Auferstehungsgedanken schwelgenden Seelen überall das Werk der in Christus zu Fleisch gewordenen Gottesnatur. Das Alte Testament gilt als Verkündigung des Neuen und das Neue als Erfüllung des Alten. Die Zeiten des strengen Gesetzes im Alten Bund wurden abgelöst durch die befreiende Tat Christi; das ist die neue Zeit der Gnade.

Dieser Parallelismus der biblischen Darstellungen und ihr Hinweis auf die Erlösung spiegelt sich besonders reich in den altchristlichen Katakomben wieder, so etwa in der capella greca der Katakombe der hl. Priscilla aus dem 2. Jahrhundert. Sie bringt die drei Jünglinge im Feuerofen und die Anbetung der Magier als symbolische Hinweise auf die Menschwerdung Christi; das Quellwunder des Moses mit der Taufe Christi zusammen,

ferner Daniel in der Löwengrube, das Opfer Abrahams und das Abendmahl. Endlich gelten Noah und die drei Susannadarstellungen als Mahnungen zum Festhalten an dem Glauben in der Hoffnung auf Lohn im Jenseits. Die Auferw ekung des Lazarus gilt als Zeichen der Auferstehung. Am Schluß ist der Tote selbst als Betender (Orant) mit halberhobenen Händen zwischen Heiligen (?) gegeben. In der Sakramentskapelle A_3 der S. Callisto-Katakombe finden wir die Taufe Christi in Verbindung mit dem Quellwunder des Moses, mit Fischern und der Heilung des Gichtbrüchigen, das Abendmahl zusammen mit der Brotvermehrung, der Speisung und dem Opfer Abrahams, endlich das Jonaswunder mit der Auferweckung des Lazarus als Symbole für die Auferstehung nach dem Tode; an der Decke ist als Zeichen der Erlösung der gute Hirte gegeben und dazu der Tote, der sich wie die Samariterin an Jakobs Brunnen erquickt. Der Parallelismus der Geschichte des Moses mit dem Leben Christi ist besonders häufig, etwas, was sich übrigens noch am Ende des Quattrocento in den unteren Fresken der sixtinischen Kapelle findet.

Die Passionsszenen sind selten; Märtyrerdarstellungen fehlen ganz. Die eigentümliche Darstellung im Mausoleum der Galla Placidia, wo wir eine stehende Gestalt mit dem Kreuz, rechts neben ihr einen Rost mit brennendem Feuer, links einen Schrank mit Büchern sehen, steht so vereinzelt da, daß ihre Deutung Schwierigkeiten macht. Man wird in ihr kaum einen Heiligen, etwa den hl. Laurenzius vermuten dürfen. Wir haben irgendeinen ungeklärten, mysteriösen Sinn zu suchen.

Wie naiv dies junge Christentum die antike Anschauungsweise weiterknüpft, zeigt am besten die Darstellung Christi selbst in den ersten Jahrhunderten. Trotzdem der neue Glaube die antike Götterstatue vom Altar stürzte, trägt man kein Bedenken ähnlich wie die Antike an einer realen Verkörperung Christi. Man prägt zunächst keinen bestimmten Typus, sondern übernimmt ihn vielmehr ganz beliebig aus dem Formschatz der Antike. Vollbärtig, männlich schön, wie ein Jupiter unter den Göttern oder ein Plato im Kreise der Philosophen erscheint Christus zwischen den Aposteln in S. Pudenziana zu Rom (Abb. 1), voll Würde und Hoheit, in Fülle und Kraft. Allein Symbole, das Kreuz, die Evangelistenzeichen, die allegorischen Gestalten der alten und der neuen Kirche geben den religiösen Gehalt der Darstellung an. Der pastor bonus im Mausoleum der Galla Placidia (Abb. 2) zu Ravenna von 425 erscheint zwischen prachtvollem antikem Rankenornament mit seinen Lämmern jugendlich bartlos gleich einem Apoll oder Orpheus. Nur das Kreuz, welches er im Arm hält, bezeichnet ihn symbolisch als Christus. Die Gestalt geht auf den attischen Kalbträger oder den jugendlichen Hermes mit dem Widder zurück. Man hat darüber diskutiert, wie weit diese Gestalt überhaupt Christus selbst oder nur das Symbol der

göttlichen Liebe sein soll. Aber wir sind uns ja noch nicht einmal darüber klar, wie weit die Antike, speziell die hellenistisch-römische Zeit mit den Göttergestalten nicht auch nur symbolisch ein Sinnbild der göttlichen Gewalt geben wollte. Grade dies mit der Antike noch so vielfach verknüpfte alte Christentum hat an eine reale Verkörperung Christi in seiner irdischen Gestalt im Sinne eines Porträts gewiß am wenigsten gedacht. Erst spätere Jahrhunderte, die sich in das leidensvolle, schmerzensreiche Erdenleben vertiefen, schaffen einen festen Typus, der eine natürliche Darstellung seiner Wirklichkeitserscheinung erstrebt.

Vielleicht offenbart sich in der übersprudelnden Erzählerfreude des vierten Jahrhunderts noch einmal die ungeheure Lebenskraft des antiken, bildnerischen Geistes. Besonders in dem von Rom beherrschten Westen entwickelt sich die mittelalterliche Ikonographie zu einem ausgedehnten Programm. Es vollziehen sich dabei bedeutsame Wandlungen. Das sachliche Interesse haftet im Orient zunächst am Alten Testament. Das heidnische Elysium hat man im dritten Jahrhundert endgültig verlassen. Die Geschichten Moses, Daniels u. a. werden bevorzugt. Der in Antiochia besonders großgezogene, didaktisch-pädagogische Geist zieht aber auch bald zu den bisher allein bevorzugten Wunderszenen die Lebens- und Leidensgeschichte Christi heran. Gewiß traten reale Forderungen des Missionsdienstes hinzu, jenen barbarischen, des Lesens unkundigen Völkern die Geschichte Christi möglichst in bildlicher Anschauung vorzuführen. Das war ein zur Bekehrung notwendiges Hilfsmittel, wobei freilich die Kunst zur Illustration herabsinkt und nicht mehr Selbstzweck ist. Grade der Verfall bildnerischer Gestaltung in jenen Jahrhunderten erweist, wie wenig der illustrative Zweck allein der Kunst Kraft und Ziel zu geben vermag. Immerhin ist der ikonographische Bestand der Bilderbibel ein wenn auch dürftiges Resultat dieser didaktischen Strömung. Wir begegnen dieser Bilderbibel in Miniaturen, im Mosaik — S. Maria Maggiore in Rom und S. Apollinare Nuovo in Ravenna seien genannt —, und auch im Relief, wie an späten Sarkophagen des vierten Jahrhunderts.

Mit der Mitte des sechsten Jahrhunderts erlischt die Erzählerfreude. Im Bilderstreit und mit dem direkten Verbot der bildlichen Darstellung kommt im Orient die starke, immer schon vorhandene Abneigung des semitischen Geistes gegen realistische Gestaltung zum Siege. Im byzantinischen Manierismus sollte dieselbe noch weiterhin verkümmern und in der Beziehung bedeutet der Byzantinismus seit 500 den offensichtlichen Verfall des Realgeistes der antiken Kunst.

Dabei soll die Bedeutung des Byzantinismus für eine ins Herbe, Asketische gehende Versinnlichung nicht vergessen sein. Gerade damals hat die Charakteristik des Ausdrucks, die Vertiefung des religiösen Ge-

dankens, der in Christus den zur Erde herabgestiegenen, in Erdenleid gestorbenen Erlöser sieht und gerade zu den Passionsszenen greift, gewaltige Fortschritte gemacht. Aber die Neigung zu Abstraktionen tritt immer hervor. Zu symbolischen Hinweisen, mysteriösen Verknüpfungen kommen dann die zeremoniellen Darstellungen.

Auf die Bedeutung der zeremoniellen Darstellung, wie sie schließlich im Altarbild ihre mächtig befruchtende Form gefunden hat, muß bei der ungeheuren Wichtigkeit derselben für die Entwicklung monumentaler Kunst hingewiesen werden. Ist sie doch gewissermaßen bezeichnend für das, was die neue Welt gegenüber der Antike in der Kunst vollbracht hat. Die Antike stellt die menschliche Figur, die Statue auf den Altar; sie betet die Schönheit der menschlichen Form an. Mit dem Christentum und im Verlaufe der Jahrhunderte erwächst neben rein erzählenden Darstellungen dies zeremonielle Altarbild als neues Wahrzeichen. Nicht allein, daß die Figur als Einzelobjekt erledigt ist und in die Gruppenkomposition eingeordnet wird, viel wichtiger erscheint es, daß diese Darstellungen die neue Aufgabe gewinnen, religiöse Erregungen, Seleenstimmungen zu schildern und zu reflektieren. Die Antike hat die seelische Ekstase nicht gekannt, abgeklärte Formschönheit war ihr einzigstes Ziel. Neben sinnlichem Genießen stand stoische Apathie. Jetzt aber siegt die Seelenstimmung, die religiöse Begeisterung; sie in lebhafter Handlung der Personen, in feiner Belebung des Ausdruckes, in immer erneuter Entfaltung künstlerischer Wirkungsmittel zu schildern, das ist das neue Ziel der bildenden Kunst des christlichen Abendlandes geworden. Dafür wurden das Zeremonienbild, das Altarbild, die thronenden Madonnen, umgeben von Heiligen und Engeln, die beherrschende Grundformel. Sie immer wieder umzugießen und neu zu formen, mit individuellem Geiste und eigener religiöser Psyche zu erfüllen, ist die durch Jahrtausende laufende Aufgabe der kirchlichen Kunst. Aus der Grundstimmung und der seelischen Verfassung des schöpferischen Geistes, aus dem Verlangen, dieser Grundstimmung alles unterzuordnen, wachsen die großen Kompositionsgesetze heraus, gewinnen Raum und Licht als Bindeglieder der Gestalten untereinander und als Ausdrucksmittel eine nie dagewesene, tiefinnerliche Bedeutung.

So steht die Entwicklung der altchristlichen Kunst anfänglich unter dem Zeichen des Verfalles realer Vorstellungskraft, konkreter Darstellungsfreude. An Stelle naturwahrer, sinnlicher Erzählung tritt das „Sinnbild“; als Symbol löst sich die Darstellung bewußt von der greifbaren Wirklichkeit und geht zur Mystifikation selbst der Erzählungen aus dem Leben Christi über. An Stelle lebendiger Frische tritt zeremonielle Starre. Das ist zunächst das Ende jeder realistischen Kunst und damit jeder freien Kunst, deren Aufgabe es eben ist, die sinnliche Realität mit individuellem Wesen

zu erfüllen und zu idealer Form zu verklären. Dann aber ist aus dem Verlangen der Menschheit nach Verinnerlichung und Beseelung wiederum ein neues Kunstideal geboren. Wie weit es abseits von dem konkret plastischen Ideal der Antike in dem hohen, architektonischen Ideal des Mittelalters neu erstanden ist, werden wir weiterhin ersehen.

---

2. Der Verfall des antiken Formideals in der Plastik.

Die intensive Verarbeitung der künstlerischen Vorstellung, die Verknüpfung des sinnlichen Erkennens, der klaren Beobachtung der Erscheinungswelt einerseits mit dem individuellen Lebensgefühl des schöpferischen Meisters andererseits ist das zuerst im antiken Formideal verkörperte, ureigenste Wesen abendländischer Kultur. Mit Schaffung des realistisch-plastischen Formideals ein freies, geistiges Künstlertum geschaffen zu haben, ist das unauslöschliche Verdienst der Antike. Wenn nun auch das im plastischen Schaffen spezifizierte Formideal zunächst verloren gehen sollte, so werden wir sehen, daß sich der in der Antike geschaffene, konkrete Sinn für die reale Form, für Klarheit und Sinnlichkeit zugleich bald wieder, wenn auch in anderer Fassung, erhebt. Denn auch die Größe der mittelalterlichen Kunst, der Architektur des Abendlandes, die zunächst führend wurde, liegt in der Wiedergeburt dieses Realsinnes.

Die Antike geht dabei von einem stark physischen Daseinsgefühl aus. Das was wir seelische Vertiefung nennen, bleibt ihr noch verschlossen, die Psyche in höherem Sinne erst zum Bewußtsein der Menschheit gemacht zu haben, sollte die Leistung des christlichen Künstlertums werden. Die Körperdynamik, das lebendige Gegeneinander hemmender und treibender Energien, die Entfaltung immer stärker und bewußter werdender Willenskräfte, wie sie in der Steigerung der Muskulatur und fortschreitenden Beweglichkeit der Glieder, in der Verschärfung der Bewegungszentren als Erhöhung der Konzentrationskraft des Willens zum Ausdruck kommt, ist das Problem der antiken Kunst. Der Akt ist organisches Wesen, nicht nur mit dem Maß irrealer Schönheit, etwa der schönheitlichen Linie zu messen, sondern ist ein aus eigenem Realgefühl Herausgewachsenes. Aber es realisieren sich in der fortschreitenden Erscheinungsfülle der Formen, in den physischen Äußerungen aktiver Körperkraft, in dem lebendigen Spiel und Gegenspiel von Massigkeit und Bewegung, in kontrapostlicher und radialer Bewegung die Vielfältigkeiten und Widersprüche, die Energien und Gefühle unseres inneren Ichs. Aber diese inneren Werte kennt die Antike dank der Zurück-

haltung der psychischen Empfindungen nicht und sie hat in ihrer klassischen Kunst stets ein sehr kühles, harmonisches Gleichmaß zwischen Inhalt und Form zu wahren verstanden.

Wenn Entartung eintrat, so bezog sie sich auf den äußerlichen Realismus. Zunächst war es wohl lauterer Jubel, die lebendige Welt der Erscheinungen entdeckt zu haben. Überschwellendes Kraftgefühl zeitigte Übertreibungen oder unnatürliches Kontrastieren. Dann aber trat eine Überschätzung des technischen Könnens zu der Überwertung sinnlichen Erkennens. Technisches Raffinement in Oberflächenbehandlung u. a. galt bald alles; ebenso wie der Realismus zum rohen Illusionismus entartete. Der einst so lebensvolle Akt wurde zur Gliederpuppe, zum Muskelmann, zur Fleischmasse. Rohe Materialisierung der Form und raffiniertes Spielen mit optisch-technischen Effekten griffen um sich. Man muß sich eigentlich wundern, wie unerbittlich die Antike dem Untergang künstlerischer Formgröße verfiel und wie wenig entwicklungsfähig das antike Formideal gewesen ist. Gewiß kam der Zusammenbruch der Kunst nicht allein aus äußerer Zufälligkeit, sondern weil die Kunst verroht war. Erst mußte das religiöse Lebensideal wieder Läuterung schaffen. Gewaltige Strömungen wurden im Inneren der Menschheit lebendig, brachen empor und fanden im Christentum ihre religiöse Form. Damit trat die Kunst ihre Führerrolle an die Religion ab. Theologische Spekulation, weltfremde, kunstfeindliche Abstraktion wendete sich von der sinnlichen Erscheinungswelt, ohne die nun einmal die Kunst als Sprache der Sinne nicht auskommt, ab.

Die Folge war ein ungehemmter Verfall der Kunst grade auf dem Gebiete, auf dem die Antike ihr Größtes geleistet hat, in der Plastik. Die Statue war schon als Götzenbild zuerst dem Untergang geweiht. Die Götterstatue stürzt vom Altar. Die Kaiserstatue, die Porträtfigur bleibt als dürftiger Rest bestehen. Aber bald verkümmert auch sie und zwar zuerst in Rom. Vieles, was man früher für altchristlich ansah, hat man als spätantik erkannt, wie etwa die Hypolytosstatue im Lateran, Rom. Bald macht sich der Einfluß der veränderten Geistesrichtung der Menschheit geltend. eine fortschreitende Entmaterialisierung parallel mit der neuen Durchgeistigung in übersinnlichem Seelenleben wird besonders in einer Steigerung der psychischen Belebung bemerkbar. Zeichnerische Stilisierung tritt an Stelle der plastischen Realität, indem der Linie eine verstärkte Ausdruckskraft verliehen wird.

Neben einem Konstantin im Lateran, Rom (Abb. 3), und dem Julianus Apostata im Cluny-Museum, Paris, seien eine Kaiserstatue (Abb. 5) und eine Beamtenfigur im ottomanischen Museum zu Konstantinopel (Abb. 4) angeführt, die als oströmische Arbeiten die Byzantinisierung im orientalischen Geiste charakterisieren. Das Statuarische der Erscheinung tritt mehr und

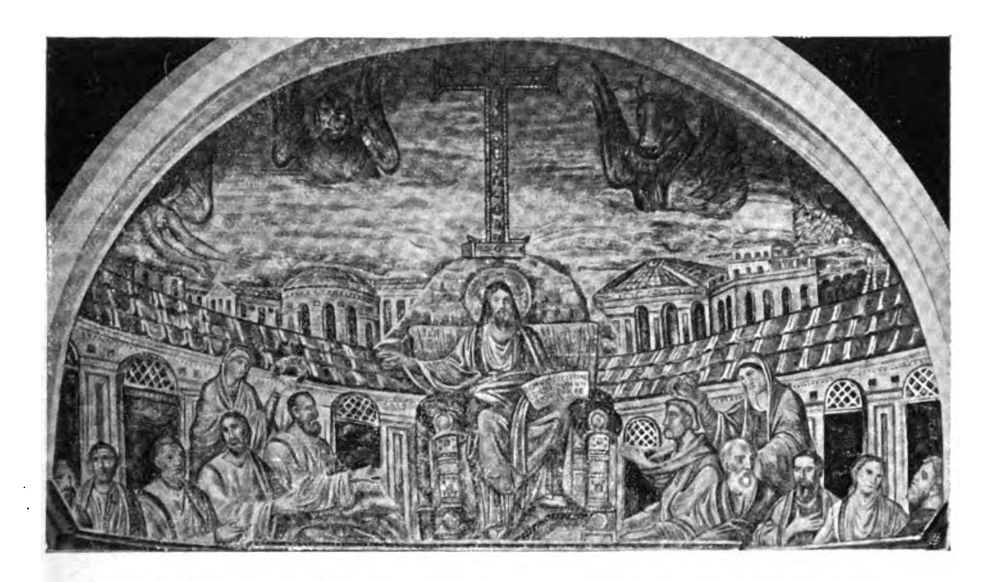


Abb. 1. Christus zwischen Aposteln. Mosaik. 4. Jahrh. Rom, S. Pudenziana.



Abb. 2. Der gute Hirt. Mosaik. 425. Ravenna, Mausoleum der Galla Placidia.



Abb. 3. Kaiser Constantin.
4. Jahrh. Rom, Lateran.

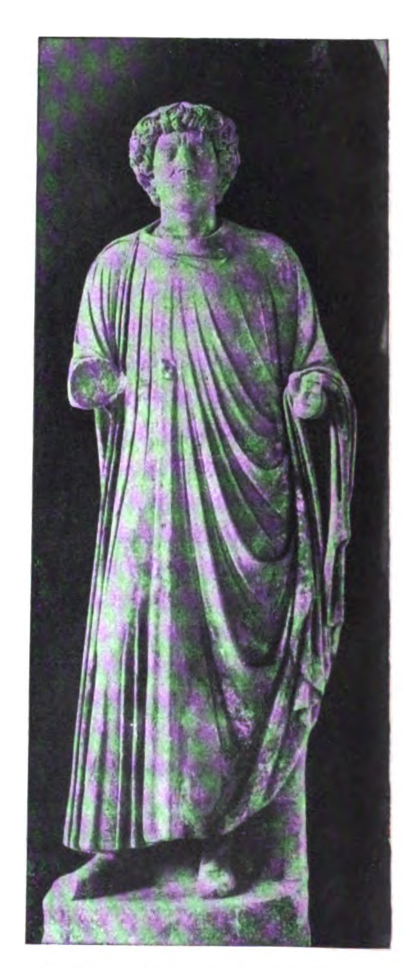


Abb. 4. Beamtenfigur (um 400).
Konstantinopel, Ottom. Museum.



Abb. 5. Kaiserstatue. 5. Jahrh. Barletta.

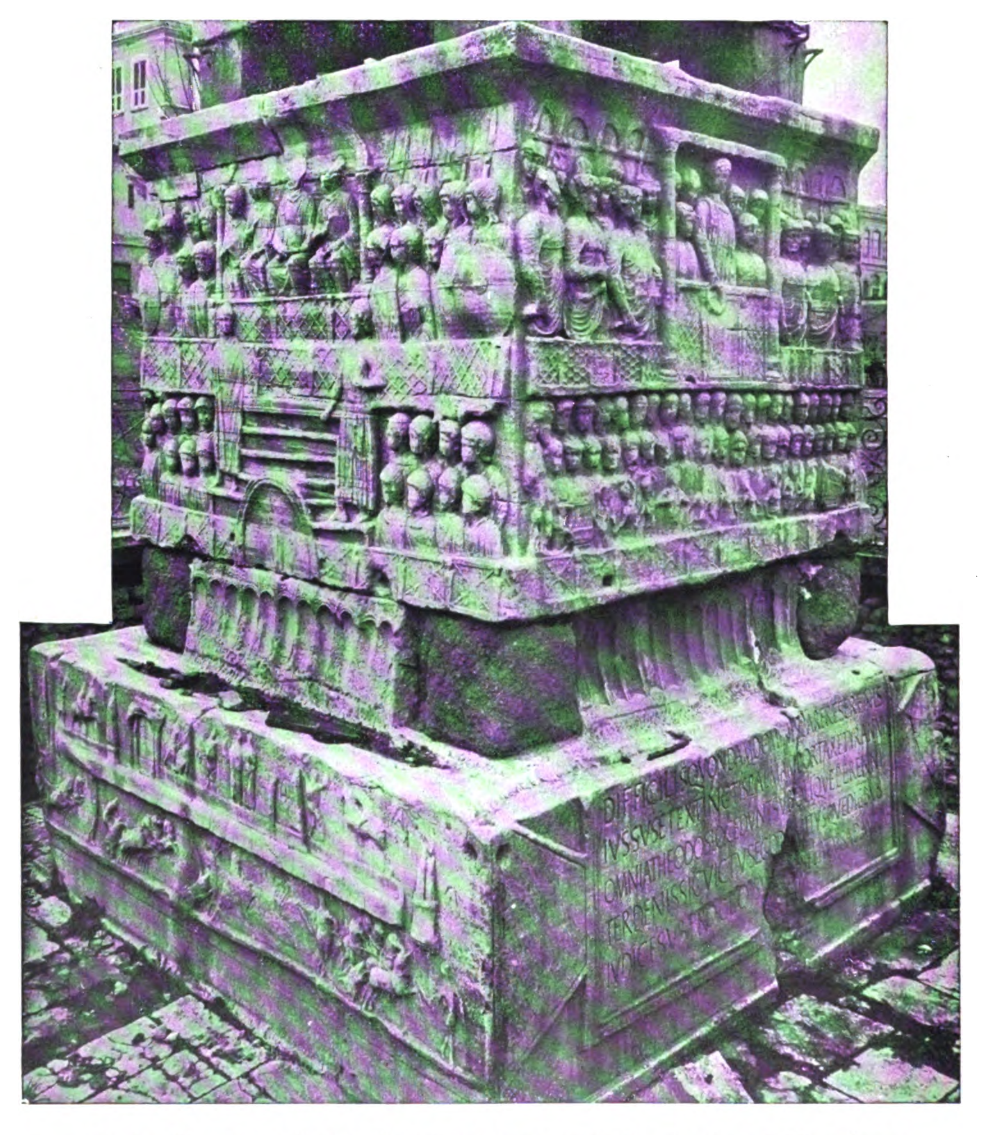


Abb. 6. Theodosius-Obelisk, Sockel-Reliefs von 390. Konstantinopel, Hippodrom.



Abb. 7. Sarkophag: Christus unter Aposteln. 3. Jahrh. Arles.



Abb. 8. Parallelszenen aus dem Alten und Neuen Testament. 4. Jahrh. Rom, Lateran.



Abb. 9. Christus unter Schächern. Holzgeschnitztes Relief (um 430). Rom, S. Sabina.

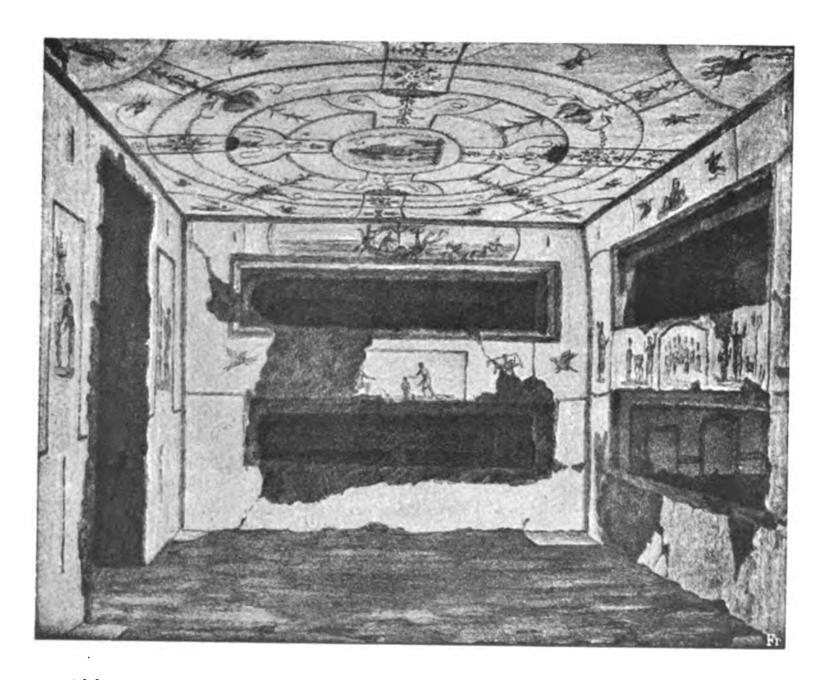


Abb. 10. Katakombenmalerei, 2. Jahrh. Rom, Calixtus-Katakombe.

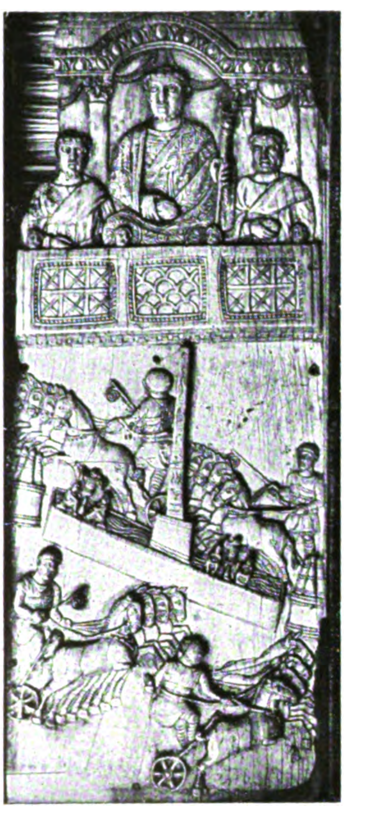




Abb. 12. Einzug in Jerusalem.
Elfenbein, 6. Jahrh. Berlin, K. Fr. Mus.

Abb. 11. Wagenrennen. Elfenbeindiptychon (um 480). Brescia.

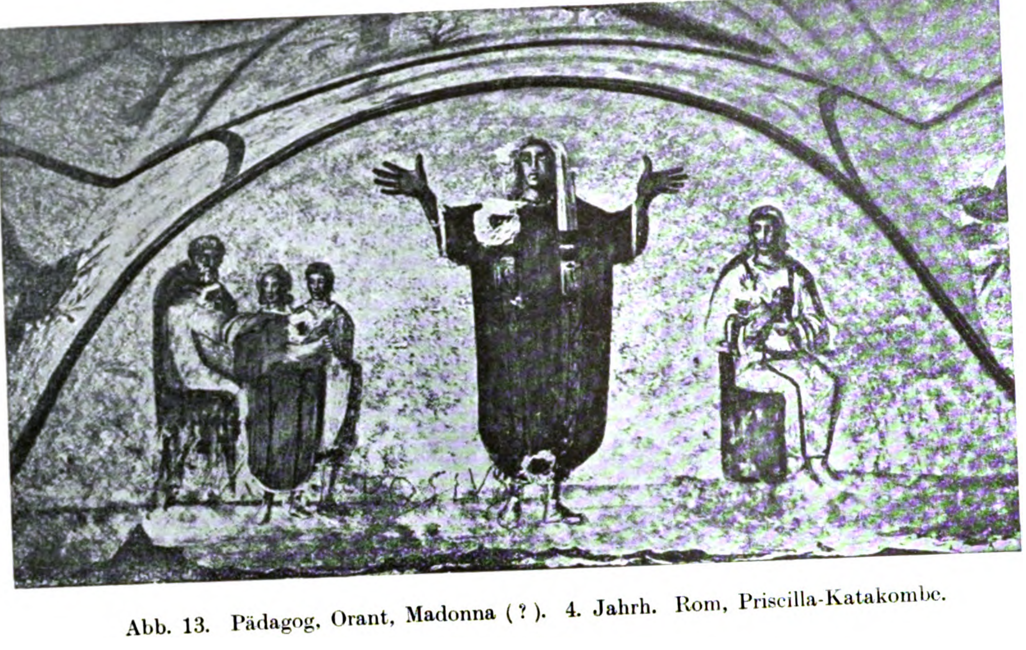


Abb. 13. Pädagog, Orant, Madonna (?). 4. Jahrh. Rom, Priscilla-Katakombe.

mehr zurück. Wenn die Gestalt des Kaisers Konstantin noch von kräftiger Muskelbildung ist, die Falten noch plastisch geformt sind und sich eine elastische Beweglichkeit in dem Daherschreiten bemerkbar macht, so erlöschen diese realen Momente bei den späteren Gestalten. Die Kaiserstatue in Barletta (Abb. 5) ist von ausgesprochener Unkörperlichkeit in der scharf geschnittenen Silhouette, der dünnen Innenzeichnung und in dem starren Dastehen; denn das Motiv des Schreitens ist dahin. Bei der Beamtenfigur (Abb. 4) ist alles still geworden. In dünner Durchsichtigkeit wirkt diese feinlinige Gestalt, deren Einzelformen vom Gewand wie von einem Vorhang verhüllt werden, fast flächig. In zartem Linienspiel und von duftigstem Licht überschüttet wellen die Falten, von feinster, rhythmischer Schwingung bewegt, herab. Man wird bei dieser schönen Linienrhythmik an Zeiten fast vorklassischer, griechischer Kunst zurückdenken, wo ebenfalls das lineare Schönheitsgefühl noch vorherrschte und jenes plastische Realgefühl späterer Zeit noch nicht vorhanden war. So greift dekadente Kunst auf primitive Weise zurück. Alter und Kindheit berühren sich wie im Menschenleben. Freilich sind diese rein rhythmischen Reize von zartesten, optischen Oberflächenwirkungen dank feinster Lichtentfaltung begleitet. Das gesuchte Raffinement einer überzivilisierten Hofkultur wird bemerkbar. Wie die Gotik daran anknüpfte, wie solche Figur als ein Zwischenglied zwischen vorklassischer Antike und klassischer Gotik steht, werden wir sehen.

Mit diesen Figuren sind nur einige Beispiele gegeben. Besonders müßte man der ausgezeichneten Porträtcharakteristik gedenken. Jene byzantinische Kunst erhebt sich, was individuelle Durchbildung des Ausdruckes betrifft, über die Leistungen der Antike. Nur sind die Ausdrucksmittel andere geworden. Es ist nicht mehr kraftvolle Formenbildung, sondern scharfe, ausdrucksvolle Linienführung. Es ist auch nicht mehr der gleichgültige Ausdruck, das Unbeteiligte, das Kriegerisch-sieghafte der antiken Gestalten, sondern eine vielmehr tragische, oft krankhafte Anteilnahme, ein oft greisenhaftes Herauskehren innerer Empfindungen, ein viel mehr Schmerzhaftes,Leidensvolles, was sich in diesen Gesten und Köpfen spiegelt. Wie anders schwankend und unsicher ist die Haltung der genannten Kolossalstatue in Barletta, wie abgehärmt und schmerzerfüllt erscheint sein Gesicht gegenüber antiken Kaiserstatuen. Das Zaudernde, Bedenkende, innerlich Zerrissene kommt in den feinen Linien des Gesichtes vorzüglich zum Ausdruck. Heitere Daseinsfreude ist endgültig aus der Kunst geschwunden und der Ernst des Lebens packt uns an. Das war das erste Resultat des christlichen Geisteswirkens in der Kunst.

Dieser Einfluß der inneren Verfassung der Menschen auf die äußere Bildung wie formale Haltung erweist sich hier als ausschlaggebend. Stücke,

die diese Zeichen des neuen Geistes nicht an sich tragen, sind wir gerne geneigt, der späteren Antike zuzuteilen. Dazu gehören die verschiedenen Figuren des pastor bonus, unter denen besonders die im Lateran in ihrer Weichheit hervorgehoben werden muß. Es sind Gestalten, die zumeist dem alexandrinischen Bilderkreis entstammen.

Im Hinblick auf die großen, sich in genannten Statuen offenbarenden Stilwandlungen sei auf den gewaltigen Wesensunterschied, der hier die plastische Formbildung der Antike von der neuen Auffassung trennt, hingewiesen. An Stelle der objektiven, plastischen Form tritt die mit Absicht stark subjektiv stilisierte, entmaterialisierte Bildung. Die stoffliche Realität wird durch irreale Flächigkeit ersetzt. Dabei beschränkt sich die Subjektivierung auf einen nur einseitigen Ausdruck der Empfindung in der Linie, so daß sich hier eigentlich eine Ornamentierung ergibt, bei der der kalligraphische Wert, die Ausdruckskraft dieser oder jener Linienschwingung oder Brechung mitwirkt. Beobachten wir besonders die Linienführung, auf die es dem manierierten Byzantinismus ankam. Wenn schon bei der Durchbildung der Muskeln wie der Falten jede Formrundung schwindet, so verliert auch die Silhouette jede Beziehung zum Objekt. Das Sprechende der formbegrenzenden Linie, die den Schwellungen und Wendungen der Körperteile mit formbildender Kraft folgt, geht verloren. Das plastische, in der nachempfundenen Körperdynamik begründete, organische Liniengefühl ist dahin. Es ist ein dünnes, unstoffliches Lineament, das allein einem gewissen kalligraphischen Gefühl in der Führung der Hand, der rhythmischen Schwingung folgt, aber in keiner Weise mehr durch die organische Form des dargestellten Gegenstandes bedingt ist. Das ist der Sieg des Orients und der dekorativen Begabung im Byzantinismus.

Die formale Linie wird ersetzt durch die ornamentale Linie, die plastische Form durch die stilisierte Fläche. Es ist die Ornamentierung der Kunst. Zu der Ausdruckskraft der Linienführung kommt die der Oberflächenbehandlung, die mit dem Reiz des Lichtes an der Oberfläche, mit dem Glanz des Materiales rechnet. Marmor oder Alabaster, Elfenbein oder Bronze, Gold, Silber, Mosaik, kurz das Material, aus dem das Kunstwerk gebildet ist, nicht die sinnliche Erscheinung, die dargestellt werden soll, ist das Ausschlaggebende. Das muß unbedingt als Niedergang aus hoher Kunst zu Kleinkunst und Kunstgewerbe bezeichnet werden. Auch die Entwicklung der Sensibilität des Auges für optische Reize darf, wie wir später erkennen werden, nicht allzu hoch angeschlagen werden. Die monumentale Kunst ist dahin und raffiniertes Handwerk tritt an ihre Stelle. So muß man sich hüten, die geistige Bedeutung dieser dekadenten Kunst und ihrer überfeinerten Geschmackskultur zu überschätzen. Schon in dem Widerspruch zwischen höfischer Eleganz, weitgehender Überschätzung des

Materiales und einer oft krassen Ausdruckssteigerung, also in der Zerrissenheit in zwei Extreme, erweist sich das Fehlen innerer Größe.

Aber ich kann nicht umhin, auf einige bedeutende Leistungen dieses hochentwickelten Oberflächenkultur im Relief der späteren Kaiserzeit hinzuweisen, die manchen modernen Ästheten, vielleicht dank der Seelenverwandtschaft mit jenem dekadenten Geschlecht zu Entzücken verleiten. Man sieht in ihnen Zeugen hervorragender, malerischer Auffassugn im modern impressionistischen Sinne. Gewiß ist hier eine überfeine, optische, vielleicht sogar malerische Empfindsamkeit tätig, die mit ganz zarten Formnuancen eine freilich zunächst nur geahnte, malerische Welt andeutet. Die erzählenden Reliefs an der Trajanssäule mit ausgezeichneten, malerisch freien Landschaftsdarstellungen, ferner solche am Konstantinsbogen in Rom, am Triumphbogen des Galerius in Saloniki, an der verlorenen Triumphsäule des Arkadius u. a., vorzüglich aber am Sockel des großen Obelisken im Hippodrom zu Konstantinopel (Abb. 6), das wir hier allein als Dokument besprechen wollen.

Alle künstlerische Wirkung beruht bei diesen Reliefs, ähnlich wie bei den byzantinischen Statuen in der außerordentlichen Pikanterin durchsichtigen Lineamentes und zarter Lichtbehandlung. Es ist von außerordentlichem Reiz, wie das Relief bei den verschiedenen Streifen der übereinandergeschichteten Gruppen verschiedenfach behandelt ist. Oben ein Streif mit Figuren in weicher, toniger Behandlung, dann die zart gezeichnete wie dünnes Netzwerk wirkende Balustrade, der ein etwas schmälerer Streif mit Zuschauern und das feingemusterte Band des unteren Geländers folgen. Weiter unten, nur angedeutet die Gestalten des Zirkus, das Wettrennen selbst vor glattem Grund. Diese Reliefs wollen dabei nicht in der Frontansicht mit scharf fixierendem Auge gesehen sein; wir müssen sie im Winkel und im hellen Pleinair sehen, damit sich die optischen Reize auslösen. Wenn irgendwo, so wird an diesen guten Stücken der frühen, byzantinischen Schule klar, wie sich Künstlerisches und Religiöses berühren. Es ist mysteriöse Auflösung der Materie ins Übergeistige und Lockerung der plastischen Realität in einer feinen Ahnung des malerischen Universums. Uns Moderne überrascht dabei das Primitive der Mittel, mit der die verschiedenen Bildpläne übereinander, nicht hintereinander gestellt sind, d. h. das Fehlen eines einheitlichen Raumes, eines geschlossenen Bildfeldes. Es hat noch mehr als ein Jahrtausend harten Ringens bedurft, bis man zu einer vollkommenen Lösung dieses malerischen Problemes gekommen ist.

Ein deutliches Bild vom fortschreitenden Verfall des antiken Formideales in der Reliefbehandlung gewinnen wir an einem Thema, an das die altchristliche Kunst immer wieder herangetreten ist, an der Sarkophagskulptur mit ihrem reichen, wenn auch nicht immer auf besonderer Höhe



stehenden Material. Zu den vielen in Italien, besonders im Lateran-Museum zu Rom befindlichen Stücken kommen noch solche in Südgallien, Nordafrika und Syrien, wo das Christentum seinem Totenkult der Beerdigung an Stelle der griechischen Einäscherung huldigte. Man hat sie nach ihrer äußeren Form gruppiert. Es gibt Sarkophage mit Satteldach, mit schrägem oder rundem Ziegelschuppendach. Bald sind sie nur ornamental etwa mit lesbischen Wellen dekoriert, bald zeigen sie nur symbolische Zeichen, denen vielleicht der pastor bonus, der Tote als Orant oder Fischer mit Anker zugeordnet ist. Am häufigsten sind die mit Figuren geschmückten Sarkophage. Auch sie zerfallen in vier Klassen; solche mit einer figurenreichen Darstellung aus der Pädagogenlehrstube; solche mit verschiedenen Erzählungen aus der Bibel, die in fortlaufenden Streifen oft in zwei Reihen übereinander oder in architektonischer Gliederung isoliert gegeben sind; dazu kommen die Sarkophage mit alleinstehenden Gestalten in Arkaden oder Nischen, endlich der Typus mit der Büste der Toten in Muschelnische.

Die vielfigurigen Stücke gehören zumeist dem 4. Jahrhundert d. h. der Zeit der Erhebung des Christentums zur Staatsreligion an, als die Kunst in ihrer Erzählerfreude und dem Gefühl der Befreiung vom dumpfen Zwang des Katakombenkultus einen Aufschwung nahm. Die guten Arbeiten scheinen syrischen Ursprunges. Die Forschung ist noch im Unklaren.

Interessanter sind die stilkritischen Merkmale. Je früher um so kräftiger ist das Relief, um so fester die Bildung der Einzelformen. Das ornamentale Rankenwerk der ersten Jahrhunderte zeigt das Akanthusblatt voll und rund in antiker Kraft, das des sechsten ist in feiner Linie auf den glatten Grund aufgelegt. Auch die Ausdruckskraft in Schwingung und Biegung verliert sich mehr und mehr, die Linie wird immer dünner und flüchtiger zugleich. Dasselbe ist von der plastischen Gestaltung der Figuren zu sagen. Die guten, der alexandrinischen Schule zugeschriebenen (?) Stücke, wie der schöne Sarkophag von der Via Salaria oder der Kindersarkophag im Lateran, Rom, geben noch plastisch volle, in weicher Rundung gebildete Figuren. Jede derselben hat noch ihr eigenes Schwergewicht, und ist für sich gesehen. Nur durch Ausgleich in der Verteilung der Figuren und Bewegung kommt ein kompositioneller Zusammenschluß heraus. Fortgeschrittener im Sinne einer mehr malerischen Berechnung der optischen Reize sind Arbeiten aus Syrien (?), wie ein Arkadensarkophag aus Arles (Abb. 7) mit Christus unter den Jüngern, bei wundervoll weicher Behandlung der Oberfläche und meisterlicher Berechnung der auf- und niederschwingenden Tonwellen. Schon lösen sich die Figuren, umhüllt von tonigem Licht, nicht mehr voneinander. Das sind Stücke bester Qualität, bei denen der Realität der Form ihr Recht gewahrt bleibt. Dann gehen Stücke, wie etwa der Sarkophag des Gregorius von Ancona, zu einer zarten, linearen Stilisierung über. Der

feine Zug dünn gezeichneter Linien in den Falten und in der Silhouette weist schon deutlich auf die Verflachung der Formen.

Aber bald entfernt man sich noch mehr von jener objektiven Realität der Erscheinungen. Die Gestalten verflüchtigen sich zu durchsichtigem, wesenlosem Schein, wobei auch der Hintergrund eine ähnliche Auflösung erfährt, indem alles architektonische Beiwerk verschwindet und glatte Flächen an deren Stelle treten. Ein Sarkophag in S. Vitale zu Ravenna, mit der Anbetung der Könige ist ein Beispiel, wobei die leichte, lebendige Art der Bewegung dieser flüchtig auf glatten Grund hingeworfenen Gestalten mit ihren sehr bewegten Gliedern und flatternden Gewändern überrascht. Das Skizzenhafte vermittelt hier, wie so oft, besser das Dahineilende der Handlung als sorgsam durchgebildete Formfestigkeit.

Damit sind nur einige Stücke aus der langen Reihe herausgegriffen. Es ist sehr viel Handwerksmäßiges darunter. Schematismus und Gedankenarmut wachsen, indem zugleich das Symbolische überhand nimmt. Bald sind die Formbildungen plump und derb, wie auf dem Junius Bassus-Sarkophag in St. Peter, Rom, von 359, bald dünn und mager (Abb. 8). Schematische Arkadenreihen geben ein starres Gerüste. Bald stehen nur noch einzelne Figuren da, und auch diese verschwinden und werden durch symbolische Zeichen ersetzt, bis man zu rein kalligraphischem Flächenornament übergeht. Schließlich ist die Plastik auch im Relief zu vollständiger Verflachung und Verarmung herabgesunken, bis im 6. Jahrhundert der Totenkult zurücktritt und die Sarkophagplastik gänzlich ausgeschaltet wird.

Damit verliert die Plastik ihre letzte, große Aufgabe, nachdem Götterfigur und Kaiserstatue vom Altar gestürzt waren. Sie sinkt zur Kleinkunst herab, wobei wiederum als charakteristisches Zeichen der Verfallszeit das kostbare Material, nicht aber die Qualität der Arbeit den Wert des Kunstwerkes ausmachen sollte. Es ist noch mancherlei Tüchtiges in diesen Kleintechniken geleistet, und eine systematische, in's Kleinste gehende Kunstgeschichte müßte näher darauf eingehen. Aber für die großen Linien im Bereich der Entwicklung können wir uns mit Andeutungen begnügen.

Das Elfenbein ist das hauptsächlichste Material. Schreibtafeln, Diptychen, unter denen die Konsulardiptychen eine gesonderte Gruppe bilden, Elfenbeinkästchen, Pyxen und andere kirchliche Gegenstände, selbst Throne, wie der des Maximinian in Ravenna, werden mit kleinen Reliefs geschmückt. Bei ausgedehnteren Arbeiten, wie Kirchenportalen, begnügt man sich mit Holz (Rom, S. Sabina) oder man arbeitet in Bronze, teils in Gußrelief, teils in getriebener Arbeit. Schon das Verschiedenfache des Materials mußte der konsequenten Entwicklung eines eigenen Stiles hinderlich sein. Wir müssen dabei bedenken, daß auf dem vulkanischen Boden des

von der Völkerwanderung bedrängten Europa eine geschlossene Kunstentwicklung schwerlich einsetzen konnte. Ravenna, die Fluchtstätte der römischen Kaisermacht, stand dazu vollkommen im byzantinischen Bannkreis. So haben wir es bei dieser altchristlichen Kleinkunst meist mit orientalischer Arbeit zu tun, und kann sie für uns nur von sekundärem Wert sein.

Den Ausgangspunkt dieser Kleinkunst bildet Antiochia. Wir können diese syrische Schule vielleicht in zwei Strömungen teilen. Auf der einen Seite eine auf fast volkstümliche Erzählung hindrängende, reale Formgebung. Auf den Reliefs sind nur wenige, aber kräftig gebildete Einzelfiguren gegeben, die stark plastisch herausgearbeitet und mit bewußter Absicht durch eine rein zeichnerische Behandlung des Hintergrundes besonders herausgelöst erscheinen. Die Holztüren von S. Sabina zu Rom mit ihren schlichten Darstellungen aus dem Leben Christi seien genannt. Es ist nichts mehr von üppiger, figurenreicher Erzählerfreude, ja das Charakteristische für die Zeit ist die Überleitung zur Symbolik und Zeremonie. Christus am Kreuz mit den Schächern (Abb. 9) ist weitab von einer realistischen Schilderung des Ereignisses. Christus steht mysteriös vergrößert gegenüber den Schächern mit halberhobenen, ausgebreiteten Armen in der Mitte, wie in zeremonieller, rhetorischer Geste seine Wundmale zeigend, vor einem dreigiebeligen Haus. Die scharf gezeichneten Ziegel heben die körperliche Rundung des Körpers kräftig heraus. Die Türen von S. Ambrogio, Mailand, vier kleine Reliefs an einem Elfenbeinkasten im Britisch Museum, London, ferner etwas weicher und geschmeidiger die schöne Lipsanothek im Museo Civico, Brescia, das Probians-Diptychon in Berlin, „die Frauen am Grabe“ in Mailand u. a. sind vorzügliche Stücke aus dieser noch formkräftigen Gestaltung, wobei die Figuren noch klassische Ruhe, vornehme Haltung und sichtlich klare Isoliertheit wahren. Überall bleibt die Absicht auf hochreliefmäßige Geschlossenheit der Einzelform bestehen. Auch die Ciboriumssäulen in S. Marco, Venedig, zwar etwas gröber, gehören hierher.

Daneben stehen wohl gleichzeitig und zurückgreifend auf jene in der frühklassischen Antike lebendige, stark linear-rhythmische Stilisierung im Flachrelief Stücke, wie es scheint, ebenfalls der syrischen Schule angehörend, die Linie und Bewegung der Gestalten wie des Gewandes herausheben und sichtlich die Figuren wieder in die Fläche hineinzuarbeiten suchen. So läßt die schöne Berliner Pyxis in der vornehmen Eleganz der Bewegungen den feinen Geist griechischer Kunst entfernt noch ahnen. Stilisierender Linienzug spielt eine große Rolle. Hinzu kommt jene raffinierte Oberflächenbehandlung, von der wir früher schon sprachen. Man arbeitet mit den feinsten, optischen Reizen und sucht in fast impressionistischer Fertigkeit mit Hilfe des Flimmerns des Lichtes auf dem polierten Elfenbein Luft- und

Lichtwirkungen malerischer Art herauszubringen. Ein Konsulardiptychon in Brescia (Abb. 11) mit der Darstellung eines Wettrennens sei als Beispiel für das Raffinement angeführt, mit dem diese räumliche Szene im kleinsten Flachreliefstil gegeben ist. Man kann nicht umhin, hier eine fast übertriebene, künstlerische Kultur der Sehempfindlichkeit festzustellen. Der Künstler sucht noch ganz ohne Kenntnis der perspektivischen Gesetze das bewegte Wagenrennen in räumlicher Wirkung festzuhalte. Bei aller Fehlerhaftigkeit ist der Effekt überraschend.

Hier ist höchste, technische Verfeinerung mit weitgehender Abstraktion von der realen Einzelform tätig. Es bleibt aber eine Art Spielerei im Kleinen. Zu einer bewußten, malerischen Gestaltung kam es, wie die Entwicklung der Malerei zeigen wird, nicht. Spielerische Künstelei und Auflösung treten in verschärftem Maße auf. Man arbeitet mit kleinlich koloristischen Effekten etwa farbiger Stoffmuster und mit Oberflächenwirkungen, wobei nicht nur die plastische Form, sondern auch die malerische Gesamtwirkung verloren geht. Das ist der Übergang zum Manierismus, der zu übertriebener Verzerrung im Ausdruck und Pose übergeht. Die Umstilisierung der einst so kraftvoll plastischen Form in durchaus zeichnerische Flächenbedeckung, das Verarbeiten feiner, malerischer Wirkungen in rein äußerliche Oberflächeneffekte, kurz die Verflachung in künstlerischem Sinn auf handwerksmäßige Geschicklichkeit, fern von jeder Vorstellungskraft und wirklicher Beseelungsfähigkeit, charakterisieren die Werke des späteren Byzantinismus. Das ist wiederum fortschreitende Ornamentierung.

Weitere Beispiele byzantinischer Kleinkunst erweisen das Gleiche. An der bekannten Kathedra des hl. Maximinian in Ravenna haben die Figuren ihren plastischen Eigenwert schon vollkommen eingebüßt. Aus gewisser Entfernung gesehen flechten sie sich in ihrem dünnen, durchsichtigen Linienspiel vollkommen in das Rankenwerk des Rahmens ein. Noch hat dies Rankenwerk organisches Leben und ist der Natur frisch nachgeformt. Aber weiterhin geht, nachdem schon der plastische Organismus verloren war, auch das Pflanzliche dahin. Geometrisch-flächige Stilisierung charakterisiert die spätere, byzantinische Schule. Wie Filigranarbeit wird nicht nur die architektonische Umrahmung, sondern auch das Figürliche auf einer Elfenbeintafel in Berlin (Abb. 12) behandelt. In dünner Schicht, wie ausgeschnittene Flächendekoration, sind die Gestalten aufgelegt, durchaus zeichnerisch in der Wirkung, jedenfalls unplastisch und flach.

So ist die Plastik, Freifigur wie Relief, zu fast primitiver Flächenstilisierung und Linienornamentik herabgesunken. Gewiß ist in diesem eignen, byzantinischen Stil manche hervorragende Feinarbeit geleistet. Aber das antike Formgefühl war dahin, gewiß deswegen, weil die Forderung der Zeit an eine andere Kunst herantrat. Die Architektur war es, die für

das Mittelalter die Führung übernahm. Es ist bezeichnend, daß sich die Plastik nicht in Anlehnung an die Antike als reine Form, sondern im Rahmen dieser großen Architektur neu belebte und gewaltig aufrichtete.

3. Erste, schwache Ansätze zu malerischer Bildung.

Nach den Betrachtungen über den Verfall des antiken Formideals in der Plastik und das Eindringen koloristisch-optischer Effekte in den byzantinischen Reliefstil könnte man einen gewaltigen Aufschwung neuschöpferischen Geistes in der Malerei vermuten. Wir werden bald erkennen, daß die Menschheit zu einer endgültigen Erweiterung des Sehvermögens im Sinne malerischer Vorstellungskraft noch nicht reif war. Vielleicht mangelte dem Orient, der eben die Führung hatte, allzu sehr der starke Wille zu scharf konzentrischer Anschauung und zu sinnlicher Realität, indem ihm nur der schillernde Effekt, der dekorative Reiz und nicht die lebendige Bildgestaltung das Ziel war. Aber zur Lösung des malerischen Problems mußten neue Begriffe geschaffen und die Sehgewohnheiten der Menschen von Grund aus umgebildet werden. Und dazu bedurfte es noch eines jahrtausendelangen, unermüdlichen Ringens, energischer Anspannung des Darstellungswillens und der Vorstellungskraft.

Freilich setzt die altchristliche Kunst hoffnungsfreudig mit der Malerei ein. Ihre ersten Äußerungen, zunächst an den Totenkult gebunden, finden sich an den Gräbern der ersten Christen, in den Katakomben Roms, Neapels u. a. Diese schmalen unterirdischen Gänge ohne Licht sind düstere Orte, wo nur enge Luftschächte die Verbindung mit der Oberwelt bringen. Auf die großen Anlagen im Orient, in Ägypten, Syrien, Palästina u. a., woher der Kult kam, verzichtend, beschränken wir uns auf die römischen Katakomben. Handelt es sich doch hier nur darum, einige Beispiele für die Befangenheit einer noch von antikem Geiste erfüllten Kunst, die noch keine eignen Ziele hatte, zu bringen.

Die Malereien sind durchaus in antikem Wanddekorationsstil gehalten. Harmonische Gliederung, zierliche Linienführung und heitere Buntfarbigkeit herrschen (Abb. 10). Zwischen Grotesken und Rankenwerk sind genrehafte Figuren, spielende Kinder, landschaftliche Szenen, Vögel, Blumen u. a. verstreut. Gestalten und Zeichen symbolischer Bedeutung ebenso wie Erzählungen, fast nur Wundertaten des Alten und Neuen Testamentes, die auf die Erlösung hinweisen, kommen hinzu. Ein starkes Seitenlicht modelliert die in kräftigem Ton gehaltenen Formen mit tiefen Schatten und

in sprechender Silhouette. Leichtbewegte Eleganz herrscht zunächst vor, später werden die Formen schwerfälliger.

Eine der besten Leistungen dieses zweiten, noch plastischen, aber schon plumpen Stiles ist die berühmte „Prophezeiung des Jesaias auf Maria“ im Coemeterium der hl. Priscilla. Die Deutung ist fraglich. Jedenfalls erscheinen die Formen körperlich noch mit der Liebe des Realisten gebildet. Aus dem Ende des 2. Jahrhunderts mag eine andere berühmte Darstellung in der gleichen Katakombe sein, welche als „Einkleidung einer gottgeweihten Jungfrau“ gedeutet wird (Abb. 13). In dem Schwinden modellierender Schatten oder fester Linien wie in dem Verblassen der Farben und dem gröberen Strich des Pinsels beobachten wir ein Nachlassen der bildnerischen Energien. Dafür wachsen sich die Farben zu breiten, leuchtenden, in sich geschlossenen Flächen aus, so daß die koloristischen Wirkungen die Oberhand gewinnen.

Hier macht sich orientalischer Einfluß geltend, der nicht nur negativ in der Abstraktion von der sinnlich-plastischen Form als Abwandelung vom antiken Formideal auftritt, sondern auch in einer Entwicklung der Empfindsamkeit für feinere, koloristische Reize, wie dekorative Farbeneffekte, neuschöpferisch wird. Das bunt schillernde Kolorit der prunkhaften, orientalischen Gewänder drängt sich vor, umhüllt die Gestalt und verwischt bald die plastische Einzelform. Der Sinn für Körperlichkeit und lebendige, ausdrucksvolle Bewegung geht verloren. Starre Gesten oder exzentrische Bewegungen tauchen als schwache Ausdrucksmittel geistigen Lebens auf. Dasselbe ist für das Kolorit zu sagen. Die kräftigen Lokaltöne, die jedem Gegenstand seine Naturfarbe geben, schwinden. Zuerst lockert ein noch kräftiges Licht die dunkle Farbtönung. Schließlich geht man zu einem rein dekorativen Spiel heller, schillernder Farben über. Figuren, die anfänglich dunkel vor hell gestanden hatten, werden farbig hell vor farbigen Grund gestellt.

Gestalten aus dem ausgehenden 3. oder 4. Jahrhundert, etwa Orantenfiguren — die erzählenden Darstellungen werden immer seltener — sind in durchsichtiger Farbigkeit in kühlen, blassen Tönen hingestrichen. Im breiten, derben Strich verliert auch das Ornament jede antike Festigkeit. Gelegentlich wird der Pinselstrich so flüchtig und breit, daß man schon von geistreichen, impressionistischen Absichten gesprochen hat, jedoch kaum mit Recht, da von einer für einen lebendigen Impressionismus unbedingt notwendigen Realvorstellung nicht gesprochen werden kann. Die plastische Form löst sich auf, ohne daß man jedoch zu positiver, malerischer Gestaltung übergeht. Von Luftton oder Raumwirkung ist nichts zu spüren. Es ist vielmehr ein Herabsetzen der Realdarstellung zu dekorativer Spielerei; die geometrische Musterung gewinnt auch im Koloristischen die Oberhand.

Mit dem 4. Jahrhundert und der Erhebung des Christentums zur Staatsreligion tritt die Katakombenmalerei in den Hintergrund. Andere Techniken übernehmen die Führung. Gewiß unter stark orientalischem Einfluß verlangt man nach Pracht und kostbarer Aufmachung. Als die Kirche von jener Gebundenheit an dumpfe, unterirdische Räume erlöst wird und große Gotteshäuser gebaut werden, genügt die stumpfe, billige Wandmalerei nicht mehr. Glanzschillerndes Mosaik aus farbigen Steinen oder Glaswürfeln — eine uralte, besonders im Orient bevorzugte Technik — übernimmt die Führung. Der handwerksmäßige Betrieb legt dem freien Schaffen und der lebendigen Phantasie ungeheure Fesseln an. Zusammen mit einer großen Zahl von handwerklichen Gehilfen muß der Meister, Steinchen an Steinchen setzend, an dem einen Eck beginnen, um am andern Ende aufzuhören. Korrigieren kann er nicht, und das Bild wächst nicht wie bei einer großzügigen Malerei allmählich aus dem Ganzen heraus. Das Mosaik wird in seiner farbenschillernden Pracht und Fülle das eigentliche Ausdrucksmittel orientalisch-mittelalterlicher Mystik. Nicht plastische oder bildliche Realität, sondern nur farbiges Gewand, bunte Flächendekoration wird gefordert. Damit sinkt auch die Malerei herab zur Dekoration. Der tiefe Ernst, der in der Kunst Reflexe starken Lebensgefühles, sinnlicher Vorstellungskraft sucht, ist dahin. Die Malerei wird wie die Plastik zur oberflächlichen Wandverkleidung ohne Selbstzweck, sondern nur zum äußerlichen Schmuck des Baues. Auch in der Malerei geht es zu fortschreitender Ornamentierung der Fläche über.

Auf die Entwicklung eingehend finden wir Rom und Ravenna, wie überall, als die entscheidenden Zentren der Kunst. Rom ist ebenso wie in der Katakombenmalerei zunächst der Bewahrer antiken, plastischen Geistes. In S. Costanza sehen wir schönes, antikes Rankenwerk, Grotesken, spielende Putten und zwar in kräftigen, dunklen Farben vor hellem Grund. Dasselbe ist von dem klassischen Apsidalmosaik in S. Pudenziana (Abb. 1) zu sagen, wo die Plastik der wuchtigen, kraftvoll dunkel modellierten, energisch gezeichneten Gestalten in ihrer großen Haltung und der monumentalen Geschlossenheit der Formen durch den Gegensatz zu dem klein gezeichneten, mit vielfacher Architektur und hellen Lichtern belebten Grund gesteigert wird. Bedeutsam ist auch für diesen Hintergrund die schlichte Realität, mit der die Gebäude hingestellt sind: über die breite mit goldenen Ziegeln bedeckte Halle führt uns der Blick in die Stadt hinein. Nirgends Unsicherheit oder flüchtige Manier, überall klare Gegenständlichkeit. Kräftigen Reliefcharakter haben auch die erzählenden Darstellungen in S. Maria Maggiore; sie muten in der schlichten Klarheit der Komposition noch antik an. Feste Linien umreißen die gedrängten Formen.

Aber bald gewinnt das koloristische Element seine starken, dem Plasti-

schen widersprechenden Wirkungswerte. Das war natürlich für die Entwicklung malerisch-optischer Sensibilität von ungeheurer Bedeutung und zwar nicht nur im äußerlichen Sinne dekorativer Wandverkleidung. Die Erkenntnis, daß die Farbe an sich schon Gegenständlichkeit in der Stärke des Tones besitzt, daß in den Farbkontrasten resp. Harmonien und Abstimmungen schließlich malerische Räumlichkeitswerte verborgen liegen, war zunächst kaum der Menschheit erstiegen. Bald werden wie auf den späteren Katakombenmalereien oder schon auf dem rein ornamentalen Mosaik in S. Rufina seconda Ornament wie Figuren hellfarbig schillernd vor dunkelfarbigen Grund gestellt. An Stelle des realistisch verarbeiteten Hintergrundes tritt ein tiefblauer Gesamtton, der zugleich die sinnliche Realität der Gestalten in eine dekorativ-koloristische Wirkung herabstimmt. Das bedeutet auch da den Untergang antiken Formgefühles. Figur wie Ornament mußten zu körperlosem, schillerndem Schein herabsinken, als der Goldgrund auftauchte und die dekorative Pracht der Farben alles ausmachte, als man nur mehrfarbige Flächen in ihren Kontrasten oder Akkorden gegeneinander ausspielte. Rom abzufertigen, das im 6. Jahrhundert sichtlich unter den Einfluß Ravennas tritt, zeigt das Apsidalmosaik von Cosma e Damiano (526—530) ein glänzendes Farbspiel (Abb. 14), wobei die Gestalt des stehenden Christus in seiner würdevollen Haltung und der Größe der Erscheinung noch etwas von klassischer Monumentalität hat. Auch sie leuchtet hell vor Goldgrund und die Nebenfiguren haben deutliche Anzeichen der Verkümmerung. Der Goldgrund, schon früher, etwa in S. Sabina, in Anwendung gebracht, wird im 7. Jahrhundert die Regel. Das Eindringen byzantinischer Typen zeigt sich auf einem Mosaik in S. Agnese, wo die hl. Agnes in dem farbig schillernden Gewand einer griechischen Prinzessin gleich erscheint.

Besser ist es in Ravenna, wo die zweite Epoche des Mosaikstiles zu glänzender Entfaltung kommt. Rom steht unter dem Bann der Erschlaffung antiker Kunstenergien, Ravenna entfaltet sich im 5. und 6. Jahrhundert unter den 402 dorthin geflüchteten, römischen Kaisern, dann unter Theodorich dem Ostgoten, und dem oströmischen Kaiser Justinian als Kaiserstadt. Ein lebhaftes Kunstgetriebe ersteht, zunächst noch in Beziehung zu Rom. Später gewinnt der Einfluß von Byzanz die Oberhand. Auch da spüren wir das allmähliche Nachlassen der Vorstellungsenergien. Die Taufe in S. Giovanni in fonte von 440 (Abb. 24) gehört nicht nur wegen der kräftig gebildeten Akte, die freilich schon vor farbigem Grunde stehen, sondern auch wegen der Realistik, mit der die landschaftliche Umgebung, der Fels mit dem Gestrüpp und das fließende Wasser des Flusses gegeben sind, zu den klassischen Darstellungen altchristlicher Kunst. Interessant ist die allegorische Verkörperung des Flußgottes rechts. Christus

ist bärtig gebildet, während er auf der offensichtlichen Kopie in S. Maria in Cosmedin (Abb. 15), etwa 60 Jahre später gearbeitet, unter orientalischem Einfluß bartlos gegeben ist, ähnlich dem Typus, dem wir schon 450 in dem berühmten Mausoleum der Galla Placidia mit Christus dem guten Hirten (Abb. 2) begegnen. Offenbar einem antiken Gemälde, Orpheus unter den Tieren oder Apollo Musagetes nachgebildet, läßt es schon starke Stiländerungen im Sinne einer koloristisch-dekorativen Berechnung erkennen. Wie weit es sich vom antiken Geist entfernt, dafür müßten Vergleiche mit ähnlichen Darstellungen aus der Antike herangezogen werden. Wir würden die leichte Auflösung zu farbiger Flächenwirkung feststellen. Rechnet man zu allem das schöne, dekorative Beiwerk, das Wand und Decke schmückt, und den zarten Glanz, der den Raum und die lichten Farben der Gestalten vor tiefblauem Grunde in gedämpftem Licht aufleuchten läßt, so gewinnt man den Eindruck, daß hier ein auserlesener, fast nervös überreizter Kunstgeschmack tätig ist. In der vollendeten Geschlossenheit und Intimität der künstlerischen Wirkung gehört dieser kleine Raum zu den vorzüglichsten, schönheitlichen Schöpfungen der Zeit.

Weiterhin geben die Mosaiken in S. Apollinare nuovo ein außergewöhnlich geschlossenes Bild der Entwicklung ravennatischer Mosaikkunst. Von den z. T. noch klassischen, plastischen Gestaltungen der obersten Zone mit den Darstellungen aus dem Leben und Leiden Christi, geht es zu den straffen Einzelgestalten zwischen den Fenstern und endlich zu dem unteren Streifen, mit dem Zug zum Throne der Maria, wo helleuchtende, mit scharfen Linien umrissene, hagere Figuren vor erst dunklem, später goldigem Grunde stehen. Das ist der Gang von antiker Körperfülle zu auflösender, byzantinischer Stilisierung. Schon der oberste Streifen läßt die Wandlung erkennen. Gestalten Christus und die Samariterin (Abb. 16), Christus und die Ehebrecherin stehen farbig weich, ohne Linie vor dunklem Grund; dazu ist Christus, der auf „Christus vor Pilatus" einen Bart zeigte, wieder orientalisch bartlos. Wenn die Einzelfiguren zwischen den Fenstern immerhin Erinnerungen an antike Haltung und letzte Reste plastischer Bildung zeigen, so finden wir in der untersten Zone durchaus orientalische, sicher von Justinian aus Byzanz importierte Typen. Die Gestalten wirken in ihrer unkörperlichen Bildung, bei gesteigerter Gestrecktheit und Magerkeit der Proportionen wie glänzende, von harten Linien scharf umrissene Farbenflächen. In diesem zeichnerisch und koloristisch stilisierten Farbflächensystem, in dem koloristischen Spiel pikanter, hellschimmernder Töne geht jede Wirklichkeitswirkung verloren. Höchstens in den Kopfbildungen macht sich eine gewisse Individualisierung bemerkbar. Das Porträt bewahrt, wie in der Plastik, am längsten gewisse Naturwahrheit. Die abgehärmten Gestalten des jugendlichen Kaisers Justinian

(Abb. 17) und seines Gefolges in S. Vitale gehören zu den am meisten realistisch verarbeiteten Figuren dieser absterbenden Kunst. Diese Mosaiken stehen denen der untersten Zone in S. Apollinare Nuovo, wo wir den Kaiser schon älter an Jahren finden, zeitlich voran und sind von einem hervorragenden, wohl von Byzanz berufenen Künstler ausgeführt.

Die Mosaiken in S. Apollinare in Classe bringen vollkommene Erstarrung in manieristischer Stilisierung, wo die Gestalten zum Ornament in dürrer, linearer Aufmusterung werden. Das ist der Sieg des Byzantinismus, der seit der Mitte des 6. Jahrhunderts mit unerbittlicher Folgerichtigkeit einer nicht mehr aus dem Leben schöpfenden Kunst zur Verknöcherung führte. Dabei muß man die ravennatische Kunst in ihren Doppelbeziehungen zu Rom und Byzanz als ein Stück für sich nehmen.

Dies Charakteristikum des späten, byzantinischen Stiles, wie er sich bis zum starren Manierismus der höfischen Kunst des 9. Jahrhunderts entwickelt, ist vor allem die zeremonielle Gebundenheit in Haltung wie Geste, wobei nicht Hoheit und Würde, sondern starrer Schematismus herrscht. Die Gestalten zeigen sich in platter Faceansicht flächenhaft, wobei dunkle Linien die Formen umziehen. Die Gesichter im langgeschnittenen Oval sind greisenhaft abgehärmt und runzelig; die Augen weitgeöffnet und mandelförmig, die Nase lang, gerade oder leicht gebogen, der Mund dünn, mit herabhängenden Mundwinkeln, die Körperformen schwächlich, von unnatürlicher Gestrecktheit der Proportionen mit herabhängenden Schultern, wobei weite, schillernde Gewänder eine flache Hülle um sie legen. Nirgends erkennt man die Absicht auf plastische Modellierung oder reale Bildung, weder in den Fleischteilen noch in den Gewändern. Goldlinien, möglichst schematisch in Parallelstrichen stilisiert, bezeichnen die Falten. Der Hintergrund schillert in Gold und aus diesem Geflimmer winden sich diese Schemen von Menschen nie zu positiver Wirklichkeit heraus. Das Individuelle ist durch das Typische ersetzt. Bezeichnend ist der greisenhaft abgehärmte, bärtige Christus oder Johannes mit wildem Bart und verworrenem, strähnigem Haar. Hieratische Starre, manieristische Entartung herrscht. So steht auch die Malerei dank der Überwertung des Materials und in nichtiger Prunkhaftigkeit im Zeichen des Verfalles, den auch ein raffinierter Geschmack, ein dekadent empfindsamer Farbensinn oder feines, dekoratives Gefühl nicht aufzuhalten vermag.

Neben dem Mosaik kommen die anderen Techniken farbiger Wandverkleidung überhaupt nicht in Betracht. Die Wandmalerei galt schon wegen ihrer Einfachheit und des schlichten Materiales als minderwertig. Das wichtigste an Fresken sind die Dekorationen der Kapellen in den Ansiedlungen byzantinischer Mönche in Süditalien, besonders Calabrien, die aber

ganz von orientalischem Geiste durchweht sind. Sie haben keinen nennenswerten Einfluß auf die Entwicklung der Kunst gehabt.

Auch die Tafelmalerei, die sich anfänglich noch auf gewisser Höhe hielt, sinkt seit 600 auf die niedrigste Stufe. Diese kleinen, byzantinischen, in Lack- oder Wachsfarben gemalten Tafelbilder sind Werke geistloser, mit Schemen arbeitender Klosterkunst. Das Karnat ist bleich, ins Grünliche spielend, wenn es nicht, wie häufig bei den Wachsfarben, schwarz geworden ist. Der Hintergrund wie die Faltenlagen sind in Gold aufgetragen. Diese kleinen Madonnenbilder, Lukasbilder genannt, bezeichnen die letzte Stufe vollständiger Entartung. Die „höheren Gesetze" dieser mönchischen Kunst finden wir einmal in einem Buche, dem Malerbuche vom Berge Athos, das freilich erst im 17. Jahrhundert nach alten Berichten zusammengestellt wurde. Alles ist schematisch paragraphisiert. Haltung, Handbewegung, besonders auch Farbgebung der verschiedenen Gewänder sind strengstens vorgeschrieben.

Belanglos für die große Entwicklung, wenn auch für sich besonders bedeutsam, sind die feinen Schmuckarbeiten in Email, Stickerei u. a. Die besten Stücke stammen aus Konstantinopel, wie dies von der Pala d'oro in S. Marco zu Venedig sicher und für die sog. Dalmatica Karls d. Gr. aus dem 13. Jahrhundert wahrscheinlich ist. Es befinden sich Stücke hervorragender Qualität darunter. Es hat selbst die figürliche Darstellung lebhafte Ausbildung gefunden.

Auch die Malerei wird Handwerk, minutiöse Kleinkunst. Bald lebt sie nur noch in der Miniaturmalerei fort. Wenn diese nun auch für die Erhaltung der Tradition und besonders für den ikonographischen Bestand von außerordentlicher Wichtigkeit gewesen ist, hat sie den künstlerischen Verfall der Malerei nicht aufhalten können. Wir werden uns, wie bei all' der Kleinkunst, auf die Festlegung einiger Marksteine beschränken. Auch in der Miniaturmalerei herrscht zunächst die „kontinuierende" Erzählungsweise, wo sich die Szenen, ähnlich wie in der späten Antike, etwa an der Trajanssäule friesartig aneinanderreihen. Die vatikanische Josuahrolle (Abb. 18) ist ein Beispiel für diese im 3. und 4. Jahrhundert beliebte Erzählungsweise. Reliefartig entwickeln sich die Szenen, wobei die Plastik der Gestalten, die klare Zeichnung und Festigkeit der Formen auf das 4. Jahrhundert spätestens weisen. Aber diese naive, für unser entwickeltes, malerisches Vorstellungsvermögen unbegreifliche Manier des fortlaufenden Szenenwechsels erhält sich auch weiterhin, als an Stelle der Schriftrolle der Kodex, das Buch tritt. Die Wiener Genesis oder andere Werke byzantinischen Ursprunges führen ins 5. und 6. Jahrhundert hinein. Gewiß zeigt sich auch da die Entartung. Die frische Lebensschilderung schwindet und exzentrische Steigerung des Ausdruckes vermag keinen Ersatz zu bieten. Die verschie-

denen Bildschichten bleiben übereinandergerückt, ähnlich wie auf antiken Reliefs oder auf den Reliefs von S. Sabina und S. Ambrogio. Die Gestalten werden schemenhaft, indem sie sich zu gleicher Zeit zeremoniell mit schauspielerischer Geste in die Front stellen. Auch in der Behandlung des Hintergrundes herrscht ziellose Willkür.

Wir sind manchmal überrascht durch die lebendige Dramatik, mit der die Szenen erfaßt sind, wie etwa im Kodex Rossanensis (Abb. 19) mit der aufgeregten Zuhörerschar um Pilatus. Interessanter fast ist, wie der Künstler in der Gruppierung der unteren Figuren, dem sich Abwenden der Gestalten sogar eine gewisse Räumlichkeit in das Bild bringt, so unsinnig auch das Übereinander der beiden Gruppen erscheinen mag. Die Gesetze der Verkürzung und Überschneidung waren der Zeit noch verschlossen.

Daneben aber sind die Kodizes, die im Anschluß an die antike Tafelmalerei eine bildmäßige Sonderung der einzelnen Szenen auf abgeschlossenen Bildfeldern bringen, von großer Bedeutung. Die ältesten Stücke tragen deutlich den Charakter strengen Reliefstiles an sich, wie etwa die Quedlinburger Italahandschrift (Abb. 20) mit klar gezeichneten, dunkel auf hellen Grund gesetzten Figuren. Wenn auch erst aus dem 10. Jahrhundert stammend ist hier auch der Pariser Psalter (Kodex Nr. 139) zu nennen, da er wohl auf ein älteres, alexandrinisches Vorbild zurückgeht. Die Gesetzgebung auf dem Sinai läßt freilich bei aller Frische jenes eigentümliche Fortlaufen der Erzählung auch auf diesen geschlossenen Feldern erkennen, indem hier zwei Szenen gegeben sind. Der Wiener Dioskorides strebt stark nach ziemlich schwerer Formgebung.

Die im Kleinen sehr vielfältige Entwicklung der Miniaturmalerei der folgenden Jahrhunderte schwankt zwischen stark höfischer Strenge, wie sie die von Kaiser Basilius II. (976—1025) geförderte Renaissance besonders vertritt und einer etwas derben, aber lebendigen Volkskunst, die mehr mit andeutender, zeichnerischer Technik arbeitet. Die Rabulashandschrift in Florenz, Laurentiana und besonders der Chludov-Psalter in Moskau seien angeführt. Hier wirft ein innerlich erregter und lebhafter Meister mit flüchtigem Strich die ereignisreichen Szenen auf das Papier. Es ist eine andere, unakademische Auffassung volkstümlicher Art, die später im Utrechter Psalter ihre Fortsetzung findet. Weiterhin liegt eine schlimme Dissonanz über der byzantinischen Miniaturmalerei. Alte Vorbilder werden halb verstanden und zu ekstatischen Ausdrucksformen verzerrt. Mancher dramatischen Szene begegnen wir da, etwa im Menologium oder dem Oktateuch des Vatikan. Aber die Gestalten verdorren mehr und mehr. Diese durch den Bilderstreit in die enge Klosterstube verbannte und an das kleine Miniaturformat gebundene Malerei konnte keine freie Kunst sein. Für ein nur einigermaßen vollständiges Bild dieser verwickelten Kunstentfaltung

müßte vieles Material herangezogen werden. Besonders für die Ikonographie, für die Bildung von gewissen Darstellungstypen des Alten wie Neuen Testaments, endlich für die sich immer mehr entwickelnde Heiligenlegende hat sie Bedeutung. Daß auch hier im Kleinen manche Feinarbeit geleistet wurde und das Liniengefühl wie die Ausdruckskraft der Zeichnung eigenartige Entwicklungen durchmachte, muß anerkannt werden. Aber wirklich groß wurde die Malerei erst wieder an der Größe der Aufgabe, die die Freskomalerei Künstlern wie Giotto gestellt hat.

4. Alte und neue Baugedanken.

Schon immer ist die Kunst und zwar allein schon die Kunstgattung, in der eine Epoche sich ausspricht, ein bewährter Prüfstein für den Geist der Zeit gewesen. Freie Kulturepochen, die äußerlich wie innerlich ungebunden, man kann sagen ungezügelt, einem entwickelten Individualismus nachgehen, gehören den freien Künsten. Dann ist die Statue, das Bild eine Problemlösung, eine Auseinandersetzung des Künstlers mit der Außenwelt, wie sie durch die Sinnesorgane auf ihn einstürmt und der er die Zeichen seiner Empfindung aufdrückt. Kunst ist problematischer Selbstzweck.

Auf solch freiem Standpunkt konnte nun eine Zeit nicht stehen, in der die Menschheit nach vollkommenem Zusammenbruch aller Lebensideale daran ging, sich eine ganz neue Ideenwelt aufzubauen und zunächst auf Jahrhunderte hin, fast für ein Jahrtausend alle schöpferischen Energien religiösem und abstrakt geistigem Wesen zuwenden mußte, der Kunst aber die Kräft zunächst entzog. Erst als das Christentum und die höhere Geisteswelt mit bestimmten Forderungen an die Kunst herantrat, als die Kunst wieder Lebensaufgabe wurde, erwuchs sie zu neuer Höhe und eigenem Gehalt. Nicht nur ideelle Aufgabe, sondern Lebensnotwendigkeit wurde sie und zwar war es besonders, man kann gut sagen allein die Architektur, in der die Kunst der neuen Zeit etwas zu leisten, einen praktischen Zweck zu erfüllen und höhere Verkörperung machtvoller Weltideen, Versinnlichung eines übersinnlichen Lebensdranges wie Daseinsgefühles zu bringen hatte.

Ich betone, daß es nicht immer so war, daß nicht immer die Architektur dazu auserlesen wurde. Schon die Antike gibt das Gegenbeispiel, indem dort die Forderung zuerst auf dem Gebiete der Plastik aufgestellt wurde. Sphinxgestalten, allegorische Figuren, Götterstatuen waren dem religiösen Bedürfnis der antiken Religionen entsprungen. Aus diesem Lebensquell



Abb. 14. Christus zwischen Heiligen. Mosaik (um 520). Rom, S. Cosmas und Damian.



Abb. 15. Taufe Christi. Mosaik. 5. Jahrh. Ravenna. S. Maria in Cosmedin.



Abb. 16. Christus und die Samariterin. Mosaik. 6. Jahrh. Ravenna, S. Apollinare Nuovo.

Abb. 17. Kaiser Justinian und Gefolge. Mosaik (um 520). Ravenna, S. Vitale.



Abb. 18. Josuas Taten. Josuarolle. 5. Jahrh. Rom, Vatikan.



Abb. 19. Christus vor Pilatus. Codex Rossanensis (um 500).



Abb. 20. Saul am Grabe Rahels und Propheten.
Italahandschrift (um 400). Quedlinburg.



Abb. 21. Rom, S. Maria Maggiore. Säulenbasilika mit Architrav. 4. Jahrh.



Abb. 22. Ravenna, S. Apollinare in Classe. Säulenbasilika mit Archivolten. Anf. 6. Jahrh.

Abb. 23. Altchristliches Presbyterium. S. Clemente, Rom.

schöpft das antike Formideal seine Kraft und darum wird die Plastik in der alten Welt Herrscherin und Siegerin, so sehr, daß auch die Architektur unter das gleiche Formideal gezwungen wird. Der antike Tempel ist letzten Endes nichts als ein nach plastischen Gesetzen gegliederter Steinkörper. In der Umbildung von der Pyramide bis zum griechisch-römischen Tempel zeigt sich dieselbe Entwicklung wie die vom ungegliederten Block zur vollendeten, statuarischen Erscheinung. Schwerlastende Gesimse ruhen auf tragenden Säulenstämmen. Die Akzentuierung der Gelenke und Einzelglieder, das Spiel des Aufstrebens innerer Kräfte gegen den mechanischen Druck der Massen wird im Sinne der organischen Einheit immer lebendiger als ein Ringen widerstrebender physischer Gewalten gebildet, wobei ganz im Geiste des antiken Lebensideals das Gleichgewicht der körperlichen Massen in ihren tragenden wie lastenden Teilen gewahrt bleibt. Dasselbe ist von der Säule, dem Gesims und jeder Einzelform zu sagen.

Jedenfalls ist der antike Tempelbau eine durchaus plastisch gewertete Außenarchitektur. Um eine nichtige, kleine Cella, in die nur der Priester zur Opferhandlung eintritt, legt sich ein prunkhafter Mantel, der in seiner monumentalen Aufführung eher dem glänzenden Schein als einem inneren Zweck dient. Der Begriff des organischen Wesens beschränkt sich auf seine plastische Außenerscheinung; von einem aus dem Inneren herausgewachsenen Gebilde kann nicht die Rede sein. Schon die strenge Entwicklung zweier scharf nach außen gekehrter Fronten hat etwas von repräsentativer Äußerlichkeit. Den Baukörper als ein organisches Wesen, als erlebtes, von innen heraus durchdrungenes Bauganzes erfaßt zu haben, ist die erste kunstschöpferische Tat des Christentums im Mittelalter gewesen. Innenraum heißt die neue architektonische Zweckforderung; die Antike kannte nur den plastischen Organismus des Außenbaues. Raumkunst ist das bedeutendste und fruchtbarste Problem des Christentums, erwachsen aus den Bedürfnissen der Zeit nach Innenräumen.

Zwar sind die Anforderungen der altchristlichen Gemeinde zunächst nur geringe. Man hat sich anfänglich mit einer für die Totenfeier notwendigen kleinen Kapelle, der cella cimeterialis begnügt. Die Versammlungen der Gläubigen fanden zumeist in Privathäusern statt. Als jedoch das Christentum zur Staatsreligion erhoben wurde, verlangte man, vielleicht allzu plötzlich, nach repräsentativen, stattlichen Gotteshäusern, nach gewaltigen Versammlungssälen. An Stelle der antiken Götterstatue trat der heilige Altarraum. Damit war der Architektur ein neuer, grandioser Lebenszweck gestellt, so durchaus ihrer Natur entsprechend und eigen, daß sie bald die Führerin der Künste wurde und Plastik wie Malerei ihrem architektonischen Zweck zu Diensten machen konnte.

Die ersten Lösungen sind durchaus mangelhaft. Zunächst stand man



bei der geringen Entwicklung des architektonischen Kunstwillens im Sinn einer Raumgestaltung ratlos da. Allein der Kuppelbau und die Palastarchitektur boten Anhaltspunkte, während die Form des Tempels für ein den neuen Bedürfnissen entsprechendes Bauschema schlechte Handhaben gab. Woher die Basilika stammt, ob sie aus der basilica forensis oder der basilica privata hervorgewachsen ist, das sind vielleicht nie klar zu lösende Fragen der Spezialforschung. Beispiele von Tempeln im Orient, die in christliche Basiliken umgebaut wurden, verwirren noch mehr. Jedenfalls ist zu Konstantins Zeit das Schema fertig und zwar zuerst im Orient. Das muß uns hier genügen. Rein künstlerisch genommen war es ein wenig günstiger Einfall. Die Zeit forderte schnelle Lösung; aber auch hier zeigt sich, daß sich hohe Kunst nicht gebieterisch aus dem Boden stampfen läßt und daß ein praktischer Zweck nicht an sich schon künstlerisch ist.

Gehen wir zunächst auf das Bauschema und den praktischen Zweck ein. Gefordert wurde erstens ein großer Raum für die Gemeinde, zweitens ein möglichst überall sichtbarer Platz für den Altar, drittens ein abgegrenzter Raum für die Priester, dem sich die Kanzel zur Predigt anfügen sollte. Die Gesamtanlage ist ein großes Oblongum (Abb. S. 36), das durch zwei oder vier Säulenreihen in drei oder fünf Schiffe geteilt wird. Das Eigentümlichste der Anlage ist die bedeutende Heraushebung des Mittelschiffes nicht nur in der Breite, sondern auch in der Höhe. Letzteres wird dadurch bedingt, daß die seitlichen Mauern fensterlos waren (wenigstens in den ältesten römischen Anlagen) und das Mittelschiff die Lichtzufuhr durch Fenster in den erhöhten Wänden bringen muß. Der Raum ist mit offenem Dachstuhl, selten nur mit grader Decke gedeckt. Weiter ergibt sich, zweifellos zunächst unbewußt, ein scharfer, perspektivischer Richtungsakzent in die Tiefe dem Chor zu, wo der etwas erhöhte Altar im Kreuzungspunkt der führenden Linien vor einer großen Halbkreisnische (Apsis) steht. Dieser Apsis ist, wenigstens in den römischen Basiliken, immer ein säulenloses Zwischenstück (Transept) vorgeschoben, das wohl zunächst als Erweiterung des Altarraumes, des Chores gedacht war und aus welchem sich das für die Baugeschichte so wichtige Querschiff entwickelt. Für die liturgische Ausstattung des Chores gibt S. Clemente in Rom ein gutes Bild (Abb. 23). In dieses „Querschiff“ wird der Altar vorgerückt, während in der Apsis selbst der Bischofsstuhl (exedra mit cathedra) aufgestellt ist. Der durch Brüstungen (cancelli) abgetrennte Raum für die Priester (presbyterium oder sanctuarium) vor dem Altar schob sich tief in das Mittelschiff hinein; zwei Kanzeln (ambo) ragen rechts und links zur Gemeinde hin. Unter dem hoch aufgestellten Altartisch (mensa), der mit einem Baldachin (ciborium) geschmückt ist, entwickelt sich im 5. Jahrhundert die Märtyrergruft (confessio). Außen ist an der vorderen Schmalseite des Ausganges ein vier-

eckiger, mit Säulenarkaden eingerahmter Hof vorgelegt (atrium oder Paradies), in dessen Mitte sich ein Brunnen (cantharus) befindet. Auch wenn der Hof fehlt, pflegt die Fassade durch eine Arkadenreihe (porticus oder narthex) verziert zu sein. Neben dem Bau, der nach hinten mit der runden Chorapsis abschließt, steht, für sich, der Glockenturm.

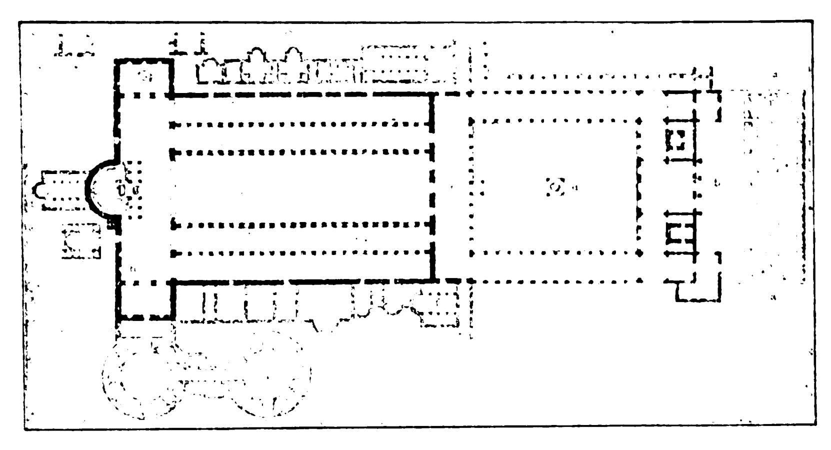
Schon aus diesem Bauprogramm ergibt sich, daß die Anlage weder außen noch innen ein Ganzes war. Sie hat den Charakter des aus vielen Einzelteilen Zusammengestückten. Der Turm, die Fassade, das über die Seitenschiffe emporragende Mittelschiff, das Querschiff, der Chor, die Apsis, jedes Glied steht für sich da, bzw. es ist eines nur an das andere angelehnt, ohne zunächst organisch zusammengefügt zu sein. Man kommt nur schwer von der Koordination der einzelnen Bauglieder los, und wir werden sehen, wie gerade Italien bis in die Renaissance hinein darin verharrte, als längst schon der Orient und der Norden die neuen Baugedanken im Sinne einer in sich zusammengeschlossenen Raumerscheinung entwickelt und ihnen monumentale Fassung gegeben hatten.

Im Innenbau macht sich das Fehlen einer einheitlichen Gestaltung, zugleich aber auch das Widersprechende zwischen antiken Baugedanken und dem neuen Raumproblem noch viel empfindlicher geltend. Die Mängel jener kleinlichen Zerlegung und Aufteilung in Einzelglieder treten in der Anordnung der Räume hervor. Das Ganze wird zunächst in die Tiefe hinein durch zwei oder vier Säulenreihen in drei oder fünf nebeneinander liegende Räume, Mittelschiff und zwei oder vier Seitenschiffe, zerlegt. Ein Widerspruch zu dieser Tiefenbewegung erscheint das Querschiff, das mit starker Akzentuierung der Querlagerung im Triumphbogen vorgelegt wird. Trotzdem dringt die Tiefenachse durch und klingt in ein oder drei apsidalen Ausbuchtungen des Chores aus.

Also überall Inkonsequenz, keinerlei Einheit in Haltung und Bewegung; nur der kirchliche Zweck scheint diese und jene Räumlichkeiten zu bedingen, eine innere Notwendigkeit in architektonischem Sinne ist noch nicht gewonnen. Die Aufgabe der Kunst, äußere Zwecknotwendigkeit zur künstlerischen Notwendigkeit zu machen, das ist dieser Zeit noch nicht gelungen. Zur Gliederung dieser langgestreckten, schmalen Räume verwendet man Säulenreihen, die letzten Endes auf die Außengliederung des Tempelbaues zurückgehend, in der Breite gesehen sein wollen und nun sinnlos in die Tiefenperspektive hineingerückt sind. Auch wenn man anerkennt, daß Tiefen nur mit Vertikaldistanzen, Höhen nur durch Horizontalschichtung gemessen und wirksam gemacht werden können, so wird man entgegnen müssen, daß dies Schrittmaß von Säule zu Säule ein viel zu kleines ist, zumal da in der Verkürzung die Wirkung verkleinert wird. Aber Räume lassen sich nur mit Raummaßen messen und es ist eine der größten

Leistungen der romanischen Architektur, im Vierungsquadrat und im gebundenen, romanischen Kreuzgewölbe dies Raummaß gefunden zu haben. In keinem Fall hat schon die altchristliche Kunst das Raumproblem nach seiner architektonischen Größe erfaßt. Es fehlt sowohl der Gedanke der geschlossenen Raumeinheit, als auch der viel kompliziertere der Bewegungsrhythmik in die Raumtiefe hinein, aus denen sich allmählich das wundervoll reiche und vielfältig verknüpfte System der Bewegung von Fassade zu Langhaus und Chor in der Gotik entwickelt hat.

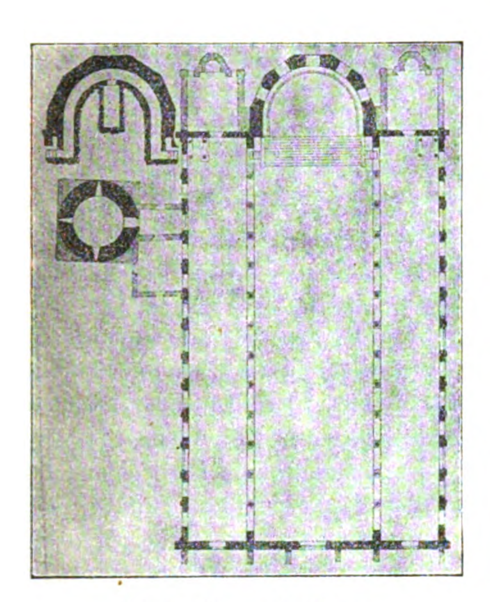
Die Gesamtwirkung betreffend läßt die außerordentliche Weite des Mittelschiffes in den römischen Basiliken die Vermutung aufkommen, daß



Grundriß der alten Peterskirche in Rom (4. Jahrh.).

es den Künstlern gar nicht um die Tiefenwirkung zu tun war. Das Weiträumige dieser Anlagen wird sogar am besten erfaßt, wenn man sich in die Mitte des Ganzen hineinstellt, und nicht am Eingang stehen bleibt. Die Seitenschiffe hatten zunächst keine Fenster und traten so gewiß in ihrer Sonderheit stark zurück. Was an innerer Gliederung vorhanden ist, geht in die Breite. In drei deutlich herausgehobenen Breitenschichten lagern die Säulenreihen, der Wandstreif und die Fenster horizontal übereinander. Je älter die Anlagen, um so mehr von plastischer Massigkeit haben diese Einzelglieder, um so verwandter sind sie dem antiken Tempelschema in der Breitenansicht, so etwa in Rom S. Maria Maggiore (Abb. 20). Wuchtig ruhevoll und schwer wirken die eng aneinander gerückten Säulen, die Kapitäle, das schwere Horizontalgesims, der Freskenstreif in seinen klar geteilten Feldern; und das baut sich in Proportionen auf, die jeder Vertikalsteigerung abhold sind, so daß wir weder von Tiefenakzentuierung noch von Höhenrichtung reden können. Fast noch antiker Geist, klassische Ruhe herrscht; der Begriff „Bewegung“ ist keinesfalls vorhanden. In

Ravenna taucht er vielleicht schüchtern auf; aber erst in der Gotik wird er zur Tendenz. Wir werden sehen, daß zunächst die Überwindung des plastischen Formprinzips vollzogen und alles auf die Fläche, auf die lautlose, unakzentuierte Linie reduziert werden mußte. Dann erst, als man die stille, unformale Linie hatte, gelang es der Gotik rhythmische, irreale Bewegung zunächst in sie und in die Proportionen zu bringen. Bewegte,



St. Apollinare in Classe, Ravenna (534—49).



Grundriß der Sophienkirche in Konstantinopel. (Unteres und oberes Stockwerk, 532—7.)

körperliche Massen wie plastische Räume zu gestalten, ist erst das Werk der Hochrenaissance und des Barocks gewesen.

Übergehend zur künstlerischen Entwicklung im Einzelnen, sind auch hier für die erste Hälfte des 1. Jahrhunderts Rom und Ravenna als Kunstzentren festzustellen. Jedenfalls hat die Festlegung, die Dogmatisierung des Schemas in Rom, wo mit der Erhebung des Christentums zur Staatsreligion das Bedürfnis nach repräsentativen Kirchenräumen ein außerordentlich großes war, stattgefunden und sich von da aus auf Italien und die Grenzländer ausgebreitet. Im Laufe des 4. Jahrhunderts entstehen dort eine Anzahl Prunkbauten, Basiliken von mächtigen Dimensionen, die heute zumeist verschwunden sind oder nur noch in verkümmerter Form vor uns stehen, so S. Pietro (Abb. S. 36), S. Paolo und S. Giovanni in Lateran,

alle drei fünfschiffig mit entwickeltem Querschiff, das über die Seiten des Langhauses herausragt. S. Maria Maggiore und S. Maria in Trastevere kommen im 5. Jahrhundert hinzu. Aber zunächst atmet alles noch antiken Geist und zwar nicht nur in den alten Bauten entnommenen Baugliedern, den Säulen mit Kompositkapitellen, den schönen, schweren Gesimsen u. a., sondern auch in dem vornehmen Gepräge, der würdevollen Haltung und der Lagerung der Massen in die Breite. S. Pietro (zerstört), S. Maria Maggiore und S. Maria in Trastevere zeigen grades Gebälk (Architrav); in den anderen Kirchen herrscht der Rundbogen (die Archivolte) vor, der weiterhin die Oberhand gewinnt, während das grade Gesims bald ganz verschwindet.

Die durch den allzu schnellen Aufbau bedingte, vielfältige Verwendung alten Materials verhindert eine weitgehende, stilistische Verarbeitung des Programmes und dem neuen Zweck entsprechende Neubildung der architektonischen Form. Aus den Trümmern des antiken Rom erwachsen in den folgenden Jahrhunderten, in den Unruhen der Völkerwanderung, mancherlei Neubauten, bei denen das Zufällige überwiegt. Diese oder jene oft aus Willkür und ohne Berechnung gebrachte Neuerung hat manchmal fruchtbringend auf die Phantasie der nordischen Künstler, die in dem heiligen Rom gierig Anregungen aufnahmen, gewirkt. Das gilt von dem Stützenwechsel in S. Prassede oder den Überspannbogen in S. Lorenzo, die beide für die Raumgliederung der romanischen Architektur in Deutschland bedeutsam wurden. Nur liegt natürlich das Verdienst, diese Zufälligkeiten zu einem höheren Zweck verarbeitet zu haben, durchaus auf der Seite der nordischen Architekten.

Im Gegensatz zur konservativen, römischen Architektur zeigen die Ravennatischen Bauten von Anfang an eine fortschreitende Entwicklung und zielbewußte Verarbeitung des neuen Programmes. Im Zwang mit eigner Arbeit und aus neuem Material Paläste und Kirchen zu bauen, entwickelt sich dort bald ein eigner Stil, der nicht nur in eigenartiger Neubildung des Ganzen, sondern auch in weitergehender Umarbeitung der Detailformen seine Bedeutung hat. Als wichtigste Bauten führe ich S. Spirito, S. Apollinare nuovo und S. Apollinare in classe auf. Schon im Grundriß (Abb. S. 37) zeigen sich bedeutsame Neuerungen, die im Sinne der einheitlichen Verarbeitung wirken. Zunächst ist das Querschiff, das sich so unvermittelt hineinschob, immer weggelassen. Dadurch gewinnt die Tiefentendenz an Kraft. Sie tritt aber noch stärker in der selbständigeren Gestaltung der Seitenschiffe hervor. Dazu erhält jedes derselben eine besondere Apsis, wodurch dreimal, in drei Parallelgliedern nebeneinander der Gedanke einer in die Tiefen geführten und in der Apsis umgebogenen Bewegung verarbeitet wird.

Noch interessanter ist die Entwicklung des Aufbaues (Abb. 22). Zunächst ist die Steigerung der Proportionen in die Höhe bedeutsam, die zusammen mit dem Schwinden der Horizontalgesimse eine, wenn auch nur behutsam auftauchende Bewegungstendenz reflektiert. Immerhin ist der struktive Gedanke noch nicht mit ganzer Bewußtheit erfaßt. Der Schwerpunkt der Gestaltung liegt noch in der Abstimmung des Ganzen auf ihre optischen Wirkungen, indem zarte, lineare Oberflächenbehandlung auch hier in der Architektur wie schon in der Plastik entwickelt ist. Es muß das herausgehoben werden, weil nur in dieser gesteigerten Empfindsamkeit für feinere Augenreize das Gemeinsame der künstlerischen Bewegungen, die in Ravenna und Byzanz ihren Höhepunkt fanden, zu suchen ist. Die Auflösung des Einzelnen im Gesamtbild ist den mystischen Tendenzen und den spekulativen Neigungen des Zeitgeistes stilverwandt. Linie und Licht, nicht Form und schattiger Lokalton herrschen. Alles ist in Auflösung. Auch hier siegt die ornamentale Tendenz. Die Proportionen sind nicht mehr im plastischen Organismus bedingt, und aus der Verteilung der Massen nach den Gesetzen des Schwergewichts und der konzentrischen Kräfte gewonnen, sondern rein schönheitlich optische Berechnungen sind maßgebend. Die rhythmische Gliederung der Flächen zueinander, die harmonische Aufteilung der Gesamtfläche mit Hilfe feiner, aber gegenstandsloser Linien der Lisenen ist das neue Programm. Die Gesimse werden matt. Alles ist in eine Sehebene hineingelegt, deren optische Einheit durch die durchsichtige Tönung noch gesteigert wird. Das Kolorit des Ganzen ist hell, die starken Lokaltöne werden aufgelöst. Die Seitenschiffe verlieren durch Fenster ihre beengende Gedrücktheit. Indem man das Mittelschiff höher hinaufführt und die Fenster größer gestaltet, flutet auch da das Licht reicher ein und wird die Gesamtwirkung des Innenraumes elastischer, durchsichtiger. Die Arkaden werden zugleich durch Auseinanderrücken der Säulen lockerer. Endlich jedoch wird auch das Zwischenstück zwischen Arkaden und Fenstern dementsprechend behandelt. Es verliert jene Einzelgliederung mit Hilfe von Pilasterordnungen und Isolierung der Einzelfelder gegeneinander. Wie ein fortlaufendes, farbiges Band legt sich in S. Apollinare nuovo ein Mosaikstreifen herum, indem zugleich die Farbe den Charakter schillernder, heller Buntfarbigkeit annimmt und Auflösung hineinbringt.

Trotzdem lebt auch hier noch antiker Geist fort. Die schönheitliche Rhythmik, die machtvolle Ruhe und Haltung, die noch überstarke Sentimente zurückhält und in dem feinen Zusammenfügen der Teile maßvolle Zurückhaltung zeigt, hat noch antikes Gepräge. Bewegung und innere Unruhe im mittelalterlichen Sinne sind noch nicht da. Hell im Ton, fein abgestimmt in der Fläche, von dünnen Linien wie von durchsichtigem Netzgewebe umsponnen, erscheint das Ganze fast geometrisch gemustert, außen

in der Lisenengliederung, den kleinen Rundbogenfriesen und Fenstern, wie innen in der mosaikgeschmückten, farbigen Erscheinung.

Aber nicht nur im Ganzen, sondern auch in den dekorativen Teilen schwindet die plastische Gestaltung. Alles wird zeichnerisch ins Flachmuster umgesetzt. Die Gesimse verlieren ihre Profilierung und die Kapitelle, zuerst noch Composit, werden vereinfacht, sie geben ihre weiche Rundung auf und werden auf den rechteckigen Kubus mit flächigen Seiten reduziert; zuerst flaches Rankenwerk, später geometrische Muster dekorieren die Flächen. Wie wenig organisch diese Kunst ist, zeigt am ehesten das eigenartige, trapezartige Zwischenglied zwischen Kapitell und Gesims, Kämpfer genannt, der ohne jederlei Funktion wie ein zeichnerisches Überleitungsstück zwischen Kapitell und Bogenansatz eingeschoben ist. Alle Vorstellungskraft sinkt auf ein Mindestmaß hinab, wo man sich mit einem zarten, optischen Effekt in zeichnerischer Stilisierung genügt.

Besser steht es mit dem Zentralbau, der tiefer in der Antike wurzelt. Hier ist die Tradition in anderer Weise tätig, ja wir sind heute dank des geringen, historischen Materials, das uns erhalten blieb, noch nicht gewiß, wie weit in den gewaltigen Leistungen der byzantinischen Architektur antike Baugedanken fortleben und in veränderter, von orientalischem Geist zersetzter Form zum Ausdruck kommen. Im Abendland bleibt der Zentralbau durchaus auf die Taufkapelle beschränkt. Allein Byzanz entfaltet ihn in einer freilich dem Langschema der Basilika entgegenkommenden Form auch an gewaltigen Kirchenbauten. In Rom finden sich als Zeichen künstlerischer Ziellosigkeit die verschiedensten, gewiß oft in Anlehnung an ältere Bauten bedingten Formen. Darunter ist die in der cella cimeterialis der Katakomben verwendete Kreuzesform mit drei Nischen. Der nach Vorbild des römischen Pantheons aufgeführte, massive Rundbau mit geschlossener Kappe ist in Spalato und Ravenna, Grabmal des Theoderich, vertreten. In Rom, S. Maria sopra Minerva entwickeln sich die Nischen stärker heraus. Dazu kommt der durch eingestellte Säulenreihen gewonnene Umgang, einfach in Rom, S. Costanza (mit Doppelsäulen), Nocera, S. Maria Maggiore; Pisa, Baptisterium; Brescia, Rotonda; bei geraden Seiten, d. h. auf Grund des Achteckes in Rom, Lateranisches Baptisterium; ferner der doppelte Umgang in Rom, Stefano rotondo; Perugia, S. Angelo; Jerusalem, Himmelfahrtskirche und Felsendom, letzterer bei achteckigem Grundriß.

Wenn nun in diesen Variationen kein System erkenntlich wird, will sich im Orient in Fortsetzung antiken Baugeistes eine neue Entfaltung des Zentralbaues anbahnen. Wiederum ist es Ravenna, das als Vermittlerin zwischen Orient und Okzident auftritt und neue, fortschrittliche Wege der Entwicklung zur allmählichen Lockerung und Auflichtung der Massen findet. Die Taufkapelle S. Giovanni in fonte baut sich auf dem Acht-

eck auf. Außen steht sie als nur mit Lisenen und kleinem Rundbogengesims gegliederter Bau vor uns. Vielleicht war ursprünglich ein prunkhafter Marmormantel mit kräftigen Gesimsen und starken Profilierungen geplant. Wenigstens läßt das die noch schwer gehaltene Wandbekleidung des Inneren (Abb. 24) vermuten, wo die Wand sich in verschiedenen, horizontalen Streifen übereinander aufrichtet. Wenn auch die plastische Kraft der Gesimse im Schwinden begriffen ist, so haben die sich in die Breite legenden Dekorationen mit dem vollen Rankenwerk, die in Mosaik eingesetzten, architektonischen Einzelglieder wie Säulen, Nischen, Leuchter, Figuren noch antikes Gepräge.

In eine neue Welt werden wir in S. Vitale (Abb. 25) versetzt. Es ist ein achteckiger Bau mit Umgang, herumlaufenden Emporen und mit kühner Steigerung der Proportionen in die Höhe, wobei die sichere Führung der Vertikale in den wuchtig aufstrebenden, verstärkten Eckpfeilern des inneren Achtecks die Wirkungen stark funktioneller Gliederung erhöht. Der Eindruck, den dies Herauskehren des funktionellen Baugerüstes auf das Abendland gemacht hat, ist ein ungeheurer gewesen. An Stelle des antiken, plastischen Pfeilers, der das horizontale Gesims trägt, tritt der hochstrebende bis zum Gewölbe emporwachsende Pfosten von lebendiger Beweglichkeit.

Hier ankert das struktive Bausystem des abendländischen Mittelalters, das in der Gotik seinen Höhepunkt fand. Aber es steht außer Zweifel, daß der Antike sowohl wie dem Byzantinismus eine Verinnerlichung der Architektur im Sinne der Entwicklung der organischen Struktur noch ferne lag.

Hier aber müssen wir in die orientalische Kunst hineingreifen, die bedeutsam zwischen Antike und Moderne tritt. Welche Unermeßlichkeit an neuen Baugedanken tut sich im Anblick der Hauptkirchen Konstantinopels, der Basilika des Sergius und Bacchus wie der Hagia Sophia (Abb. 26, u. S. 37) auf. S. Vitale oder die Markuskirche in Venedig haben nur als ihr schwacher Abglanz zu gelten. Im Grundriß ist der Versuch, das Langhaussystem mit der Kuppelanlage zu vereinen wichtig. Man gibt einen oder mehrere Kuppelräume, fügt Halbkuppeln zu und zieht so die Zentralanlage in die Tiefe. Diese Tiefenanlage war den Bedürfnissen der christlichen Kirche entsprungen. Aber es ist ein Charakteristikum des doch unter antiker Ägide gehenden Orientes, daß es diesen Richtungsakzent in die Tiefe nicht als Bewegung herausarbeitet, sondern mehr eine gewaltige Ausweitung des Gesamtraumes erstrebt. Es erfolgt ein Raumeindruck, der durchaus den der schimmernden Weite und ruhevollen Hoheit in sich trägt, ganz im Einklang mit dem, was die Antike an Harmonie und Gleichgewicht fordert. Das Gleiche ist auch von der Entwicklung des Baues in die Höhe zu sagen. Die Vertikalen haben keine treibende Kraft, d. h. sie beherrschen

nicht die Wirkung. Wenn Linien oder Richtungen auftauchen, wenn hie und da Bauglieder stärker hervortreten, so gewinnen sie doch nicht beherrschende Gewalt. An Stelle der plastischen Formenschwere tritt die Auflösung in leichtem Farbenspiel. Aber man sucht die Schwere des Blockes zu sprengen, die Wände zu durchbrechen, da wo sie eben überflüssig waren. So wächst im Dienst der neuen, künstlerischen Ziele allmählich der struktive Baugedanke heraus. Und wenn man einmal das struktive Problem technisch erfaßt hat, indem man die Last der Kuppel auf verstärkte Eckpfosten zu legen lernt, so ist der neuschaffenden Phantasie freie Bahn geschaffen. Es entwickeln sich Räume von außerordentlichen Dimensionen. Die Wände verlieren ihre Funktionen als geschlossene Zwischenstücke, als tragende Teile. Indem die Aufgabe des Tragens besonderen Pfeilern überlassen wird, sind sie bald eigentlich nur noch da, um durchbrochen zu werden. Die Fenster vermehren sich, Emporen und sich öffnende Arkaden kommen hinzu, die Lichtzufuhr wird immer reicher und so gewinnt das optische Spiel des Lichtes in diesen Räumen unermeßliches Leben. Aber weiterhin muß noch farbiges Mosaik, bunte Wandverkleidung zur Auflösung beitragen. Wichtig ist, daß nicht nur die Wände, sondern auch die Pfeiler und Stützen in dies Spiel farbiger Irrealität hineingezogen werden. Man denkt noch nicht daran, dies struktive Gerüst als innere Gliederung zu erfassen und herauszuarbeiten.

Die farbige Wandverkleidung, die schillernden, alles wie eine kristallinisch glitzernde Hülle umgebenden Mosaiks tragen durchaus dazu bei, den Jubel der Farben und Lichter zu berauschender Flut werden zu lassen. Man wird dabei immer kühner und erfinderischer und öffnet nicht nur die Wände, indem man sie mit Fenstern, wie Arkaden und Emporen verziert, sondern man durchbricht sogar die massiven Eckpfosten des Baues, wodurch man malerische Durchblicke in den Mittelraum und die angefügten Nebenräume, in die Zentralkuppel und die Seitenkuppeln gewinnt. Nicht geschlossene, plastische Formen, nicht Gesimse mit horizontal zusammenhaltenden Linien, aber auch nicht das struktive System ist es, was die künstlerische Einheit ausmacht. Denn die Struktur ist viel zu kompliziert und sie wird zu sehr verhüllt und verdeckt, daß sie wirklich sichtbar in Erscheinung träte. Die künstlerische Wirkung ist durchaus eine koloristisch-optische. Ich unterstreiche dabei das Koloristische, denn auch von einer einheitlichen Raumwirkung im Sinne eines geschlossenen, malerischen Stimmungstones darf hier nicht gesprochen werden. Diese Räume haben weder plastische, noch malerische Realität. Ein schillerndes Kolorit durchbebt in durchsichtiger Buntfarbigkeit das Ganze, verklärt im mittelalterlichen Geiste den Wirklichkeitsraum zu einem Mysterium. So kommt jenes wundervolle Schweben in den mächtigen Kirchenraum, jene

nie wieder übertroffene Gegenstandslosigkeit, Unbegrenztheit, jene kosmische Unendlichkeit hinein, die hier nun einmal ganz monumental den Geist einer Zeit, das Sinnen und Trachten abstrakter, orientalischer Religiosität künstlerisch festhält. Schwer zu entscheiden ist aber die Frage, ob es ein reiner Sinnenrausch im Farbengeflimmer ist oder ob es eine ideale Gestaltung dessen ist, was wir Mystik heißen und von dem der Geist des frühen Mittelalters so vollständig durchdrungen ist.

Nachdem hier und auch in übrigen orientalischen Bauten die Ideė der Auflösung der Materie und Verklärung der Bauerscheinung zu einem farbenschillernden Jubelgesang so vollkommen in Erscheinung getreten war, lebt das Problem immer wieder neu auf, um schließlich in der französischen Gotik seine vollkommenste Lösung zu finden. Aber so gewiß die Kathedralen von Chartres, Reims, Amiens undenkbar sind ohne die Hagia Sophia, ebenso sicher ist es, daß ein wesentlich anderes, vielmehr bewußtes Wesen in diesen Schöpfungen des Abendlandes lebendig ist, daß da Seele wie Geist in erhöhter Kraft und Bewußtheit auftreten. Der schöpferische Geist abendländischer Kunst ist eine höhere Individualität, von gesteigerter Geistesintensität. Im orientalischen Bau ist ein vielmehr passives, aus sinnlicher Geschmackswollust gewordenes Schaffen. Ich habe es näher besprochen, allein um für das im Wesen durchaus andere Gestalten unserer abendländischen Kultur den wirkungsvollen Gegensatz wie Hintergrund zu finden. Auf die Fülle orientalischer Architektur, wie sie dann in der islamitisch-sarazenischen Kunst einen besonders verfeinerten Ausdruck fand, habe ich hier nicht Veranlassung näher einzugehen. Es ist eine uns fremde, künstlerische Kultur, deren Rückwirkung in der europäischen Kunst freilich öfters zu spüren ist, d. h. in der Gotik, im Rokoko und in der modernsten Kunst.

Wenn diese farbenschillernde, mosaikgeschmückte Innenarchitektur jene vielgerühmte Farbenmusik ist, die modernen Feinschmeckern als das höchste Ziel der Kunst erscheint, dann ist es jedenfalls orientalische, rauschende und die Sinnesnerven mit fast äußersten Finessen reizende Musik. Es ist nicht jene von höchster Geisteskraft geformte Linienmusik der Gotik, in der wie in der höchsten Musik des Abendlandes, in der Gestaltung der Bachschen Fuge bis zur Beethovenschen Symphonie wunderbar klare Geisteslogik und organisches Wesen lebendig sind. Das abendländische Kunstschaffen von der mittelalterlichen Architektur bis zum Rokoko erweist in seinem Werdegang, mit welch ganz anderer Energie die Gestaltung des baulichen Gedankens als Durchdringung des organischen Baukörpers erstrebt wurde. Dieses organische, aus dem Inneren, aus geistiger Verarbeitung und seelischer Durchdringung gewachsene Wesen der abendländischen Kunst ist es immer wieder, das das Abendland von dem Orient

und von allen anderen Kulturen trennt. Das zeigt auch der Außenbau. Wenn der orientalische Bau das Äußere nicht mit dem Inneren in Einklang zu bringen versteht, hat die Gotik das Äußere wundervoll zum Reflex und zur durchsichtigen Hülle des Inneren gemacht.

---

5. Das Mittelalter und sein Genius.

Die älteste, christliche Epoche steht dem Gesagten nach deutlich im Zeichen des Verfalls. Das, was der Byzantinismus in der Hagia Sophia u. a. an architektonischer Gewaltleistung vollbrachte, ist eher noch der Antike zuzurechnen, denn als Äußerung neuzeitlichen Geistes anzusehen. Jedenfalls ist es durch sein orientalisches Wesen außerhalb des abendländischen Kunstkreises gerückt. Jahrhunderte vergingen, bis sich aus dem chaotischen Gewirr, das durch den Umsturz der Lebensanschauungen, den Zusammenbruch alter Kulturen und die Stürme der Völkerwanderung in die Menschheit gebracht war, wieder ein eigener Künstlerwille kristallisierte.

Dabei müssen wir herausheben, daß zu dem wesentlich neuen, aus dem Orient gekommenen, seelischen Wesen des Christentums, zu der weitgehenden Vergeistigung des menschlichen Denkens in religiösen Abstraktionen ganz anders geartete, neue Lebenskräfte aus noch nicht verbrauchten Urvölkern einströmten. Wir haben heute kaum noch den rechten Maßstab für die gewaltige Lebensfülle, die aus diesen frischen Stämmen gequollen ist. Hier bringt wiederum die Kunstgeschichte, dieser klarste Spiegel historischen Wesens der Menschheit, wunderbar klare Erkenntnisse. Die Zeit, an die wir zunächst herantreten, das Mittelalter, ist künstlerisch — und gewiß auch auf allen anderen Geistesgebieten — durchaus die Offenbarung einer neuen Weltseele. Zeitlich genommen setzt diese neue Epoche geistiger Sammlung und der Aussprache in der Kunst um 800, d. h. mit der gewaltigen Wiedergeburt des alten Kaisertums durch Karl den Großen und die Verlegung des politischen Schwergewichtes nach dem Norden ein. Auch geistig übernahm das innerlich religiöse Wesen nordischer Völker die Führung. Man darf dabei nicht vermeinen, der Kampf des Papsttums gegen das Kaisertum wäre ein Kampf des Südens gegen den Norden, antiken Geistes gegen modernes Wesen gewesen. Wir wissen, daß die fanatischsten Widersacher der Kaiser nordischer Abstammung waren, wie etwa Papst Gregor-Hildebrand und daß, als das Kaisertum im Kampf erlegen war, das Papsttum seinen Herrschersitz nach Avignon verlegte.

Zunächst aber brachte das nordische Mittelalter eine geistige wie künstlerische Wiedergeburt schöpferischen Gestaltens. Es ist eine in sich

geschlossene, von einem Geist erfüllte Epoche, in der das von innerer Empfindung stark erfüllte, tiefreligiöse Wesen nordischer Völker seine gewaltige Aussprache getunden hat. Es sind gewiß viel mehr abstrakte Ideale, die diesen Urvölkern vorschweben, aber darum sind sie doch erfüllt von mächtiger Individualität. So ist das Mittelalter allein im Norden selbständig und groß gewesen. Erst als das verstandesmäßig-bewußte, an der Antike geschulte Denken des Südens in der Renaissance siegte, versank das Mittelalter. Diese scharfe Scheidung zwischen Mittelalter und Renaissance muß allein schon im Hinblick auf den Unterschied zwischen Norden und Süden vorgenommen werden. Rasse und Klima, Seelenleben und geistiges Denken stehen kontrastlich so sehr gegeneinander, daß ein gegenseitiges Begreif n unmöglich erscheint. Darum nannten die Italiener die nordische Kunst des Mittelalters gotisch; sollte heißen barbarisch, hunnisch. Dem entwickelten, formalistischen Denken der Italiener mußte die formalistisch ungebändigte, nordische Art roh erscheinen. Aber auch umgekehrt könnte man das verstandesklare, bewußte Schaffen der Renaissance äußerlich und berechnend seelenlos nennen. Die Tragik im Schaffen Albrecht Dürers erweist die Unmöglichkeit, zwei von so verschiedenem Wesen getriebene, künstlerische Kulturen, wie die nordische und die italienische, das Mittelalter und die Renaissance in sich zu vereinen. So ging um 1520 das Mittelalter unter, nicht weil es sich ausgelebt hatte, sondern weil sich die Geisteswelt von dem Renaissanceprinzip bezwingen ließ. Die spätere Betrachtung wird erweisen, daß auch die Renaissance damals den Todeskeim in sich aufnahm und das Barock in der Befruchtung vom nordisch-mittelalterlichen Wesen gezeugt wurde.

So stehen sich in der Geschichte der Menschheit zwei gewaltige Kulturepochen entgegen, die zeitlich z. T. sogar zusammenfallen. Da sowohl das nordische Mittelalter wie auch die südliche Renaissance sich so überreich in der Kunst ausgesprochen hat, wird uns grade die Kunst ihr Wesen vielleicht am reinsten offenbaren. Aber von vornherein muß betont werden, daß die individuelle Größe auch mittelalterlicher Kunst in der starken bewußten Gestaltungsenergie, mit der immer der künstlerische Gedanke angepackt und durchgeführt wird, in der Beseelung und Durchgeistigung zugleich mit lebensstarkem Gefühl und in bewußter Gestaltungslogik liegt. Ein Sichverlieren in halbbewußten Mysterien oder ein rein sinnliches Schwelgen in Geschmacksschönheiten hat nie allein große Kunst geschaffen. Ein Sichhineinleben einerseits und ein klar verstandesmäßiges Verarbeiten andererseits müssen gemeinsam tätig sein. Das Mittelalter wählte sich die Architektur als sprechendste Form. Das erscheint für jene in großen Menschheitsidealen schwärmende Zeit ebenso selbstverständlich, wie die Vorliebe der Renaissance für die plastische Form. Dazu ist es nicht der

Süden, sondern der von unkultivierten, aber lebenskräftigen Naturvölkern beherrschte Norden, welcher den kosmischen Ideengängen dieses Mittelalters in der Architektur vollkommensten Ausdruck gegegen hat. Es sind Ost- und Westfranken, Deutschland und Frankreich!

Es wäre gewiß eine der geistvollsten Aufgaben des Welthistorikers, sich über das Wesen der Psyche und über die Spannweite des Geistes bei den verschiedenen Völkern und in verschiedenen Epochen klar zu werden. Das Mittelalter, in dem sich nach dem Zusammenbruch einer gealterten Kultur durch Zumischung frischen Blutes neue Völker, individuell geartete Lebewesen bildeten, nahm zunächst alle Geisteskräfte zum Ausbau eines mächtigen, religiösen Gebildes in Anspruch. Mystik, seelische Phantasie, dazu die aus der Antike ererbte Art geistigen Erkennens quollen ineinander. Ihre wahrhaftige Weihe und ihr Wirken erhalten diese Kathedralen, wenn man sie sich mit rauschendem Chorgesang und farbenschillernder Festlichkeit erfüllt denkt. Man sehe im Geiste die bischöflichen Würdenträger, gefolgt von der geistlichen Heerschar, in farbigen Prunkgewändern durch offene Portale hinein und im gewaltigen Raume dem Hauptaltar im Chor zuschreiten, würdig, gemessen, voll hoheitlicher Rhythmik, und man begreift, daß diesem gewaltigen, religiösen Geist der Zeit der Kirchenraum als ein lebendiges Gebilde von beherrschender Realität erstehen mußte.

Ist nun aber die Architektur die führende der Künste, so ist es bei allem mystischen Geiste der Zeit noch das Charakteristische, daß diese Architektur vielleicht dank des Konkreten im Denken abendländischen Geistes und zugleich dank der klaren Forderungen der Kirche, die nach Innenräumen verlangte, stark realistisch gewesen ist. Gerade diesen Realismus der Architektur, die fern von jeder rein dekorativen oder gar optisch-malerischen Auffassung war, möchte ich nach Möglichkeit herausheben. Was ich darunter verstehe, daß es nicht etwa Nachbildung von Naturformen in den architektonischen Einzelformen bedeuten kann, sondern daß es sich auf das Erfassen des Baukörpers als einer geschlossenen Baumasse und auf die Erfassung des Raumes als Wirklichkeitsgebilde von Raumtiefe und Körperlichkeit bezieht, wird bei der Verfolgung der Architekturgeschichte deutlich werden. Alles künstlerische Wollen konzentriert sich in dieser urgewaltigen Realität des architektonischen Raumempfindens. So war auch diese Zeit, trotz ihrer weltumspannenden, mystischen Religiosität, in der Kunst durchaus nicht universell, sondern einseitig auf das Architektonische gerichtet.

Besonders über das Verhältnis des mittelalterlichen Menschen zur Natur muß man sich vorerst klar sein. In altchristlich-byzantinischer Zeit hatte man sich mehr und mehr von der plastischen Realität der Einzelerscheinung abgewandt. Die geistige Idee, der innere Sinn der Dinge war der Zeit

wichtiger als ihre sinnliche Erscheinung. Bewußte Abstraktion von derselben hatte schließlich dem Menschen die Fähigkeit genommen, unbefangen als Beobachter vor die Natur hinzutreten. So kennt das Mittelalter den plastischen oder malerischen Realismus, die Naturerscheinung als künstlerisches Darstellungsobjekt eigentlich noch nicht. Vollerfüllt von religiösen Gedankenkreisen, vom Verhältnis des inneren Menschen zu Gott, ist nur die Innenwelt in ihm lebendig und die äußere Form ist nur Ausdruck des inneren Wesens. In dieser Verinnerlichung liegt vielleicht der bedeutendste Gewinn der christlichen Epoche über die Antike hinaus und sie hat auch dann, als mit der Renaissance die im Mittelalter religiös geläuterte Menschheit wieder an das Naturobjekt herantrat, gewaltig nachgewirkt und ein ganz anderes, viel innigeres Erfassen auch der plastischen Form gezeitigt.

Jedenfalls aber muß es ein herrliches Erfülltsein mit ewigen Wahrheiten, mit Gott und dem Erlösungsgedanken über die Menschheit gekommen sein. Ein bezwingendes, inneres Pathos durchbebt die Welt, eine in jener Gottesidee anders glückselige Welt als die heutige in ihrer nüchternen Erkenntnislehre. In diesem inneren Drange erschafft die mittelalterliche Phantasie weihevolle Räume, monumentale Architekturen. Es sind starke z. T. irreale Gefühle, die hier tätig sind und sich ihre große Ausdrucksform suchen. Das Mittelalter hat jene religiösen Empfindungen und Ahnungen in überraschend große und hinreißende Formen der Monumentalarchitektur gegossen. Sie mußte als innerlich erlebt eine Architektur von innen heraus sein und darum beseeltes, organisches Wesen auch in der räumlichen Realität des Bauganzen besitzen. Diese mittelalterliche Kunst tritt damit ganz in Gegensatz zur Antike, die nur die plastisch gebildete Baumasse, die Außenform kennt, und ebenso zur orientalischen Kunst, die einesteils nur rein optischen Reizen in geschmacklicher Überkultur nachgeht, andererseits aber den Ausdruck des Innerlichen nur als Verzerrung und fanatische Ekstase bringt. Es ist aber auch ein starker architektonischer Realismus, der hier von einem intensiven Lebensgefühl ausströmt. Es ist nicht etwa das „optische Gesamtbild", das dem Künstler vorsteht, sondern die nachgefühlte Körperlichkeit der Baumasse und die in eigener Bewegung durchmessene Räumlichkeit.

Nicht optische Effektberechnung, sondern lebendig gefühlte, realistische Kunst ist diese mittelalterliche Architektur, die nun in einer vielfältig empfundenen Raumdynamik die künstlerische Individualität der Menschen wie Völker widerspiegeln läßt. Deutschland und Frankreich sind die beiden führenden Nationen, die, so international die Zeitgeschichte war, doch zu sehr individuell gestalteten Architekturen gekommen sind. Es ist mehr ein schwerfälliges, aber starkes und ehrliches Lebensgefühl,

das in der romanischen Architektur des deutschen, frühen Mittelalters wirkt. Kraftvoll-bewußte Charakterfestigkeit und Überzeugungstreue liegen über diesen romanischen Bauten der deutschen Städte, deren Silhouette von dem massiven Bau der deutsch-romanischen Kirchen (Abb. 27, 40, 45) überherrscht wird. Aber auch im Inneren (Abb. 34, 36, 37) ist alles bedingt in der Realität der steinernen Baumasse, deren Schwere und Massigkeit nicht nur nicht verleugnet, sondern vielmehr möglichst wirksam herausgearbeitet wird. Als Beispiel sei hier Bamberg gegeben, dessen fester, oben auf der Höhe aufgerichteter Bau nach außen kastellartig wirkt in der schweren Geschlossenheit der doppelchörigen Anlage. Im Innern (Abb. 30, 31) herrschten ebenfalls steinerne Massigkeit und wuchtige Raumrealität. Aus dem engen Seitenschiff (Abb. 30), in das wir zunächst eintreten, da der Haupteingang an der Seite liegt, zwingt es uns in die steinerne Halle des Mittelschiffes (Abb. 31), das wir ebenfalls als eine Wirklichkeit im Durchschreiten erleben.

Wenn nun aber dieser architektonische Realismus noch eines Beweises bedarf, so wird er in der französischen Gotik gebracht. Der Sinn, daß der Bau ein Raumkörper ist, dessen Inneres man durchschreiten bzw. im Durchschreiten erleben muß, war deutlich auch schon in der romanischen Architektur und dem dreischiffigen Innenraum vorhanden. Nun aber erfaßt die lebendigere französische Phantasie diese Idee der Bewegung in der ihr eigenen Empfindsamkeit für rhythmische Bewegung und entwickelt im Innenraum eine gewaltige Bewegungsdynamik, die in immer mehr steigendem Maße zu stärksten Akzenten fortschreitet. Es kommt zu einer nie dagewesenen Durchdringung des Raumes mit einem äußerst bewegten Lebensgefühl. Wir werden sehen, wie Tiefenbewegung und Höhenschwung sich einend in wundervoll-rhythmischen Akkorden zusammenklingen, wie exstatische Schwärmerei, Zittern und Beben der tiefreligiösen, mittelalterlichen Volksseele jubelnde Ausdrucksformen gewinnen. Das ist höchste Raumrealität, ist der lebendige, schwingende Raumkörper, das pulsierende Leben im Innenraum. Alle Geistesenergien werden entwickelt, um auch zur seelischen Durchdringung die geistige Verarbeitung, die technischen Hilfsmittel zu bringen. Konstruktionsgeist und künstlerische Phantasie sind in der Architektur nie wieder gleich erfinderisch gewesen. So ist auch diese Gotik eine positivistische, realen Lebensgefühlen und realer Geistesarbeit entsprungene Architektur. Sie ist weit von Abstraktion, die sich erst mit der akademisch-mathematisch erstarrenden Spätgotik entwickelt. Ungeheure Willenskräfte werden aufgebracht, alle geistigen Erkenntnisse werden angespannt. Seele und Geist, Empfinden und Verstand sind gemeinsam in höchster Anspannung tätig, lebendige, greifbar sprechende Form für den großen Inhalt zu finden. Solch eine französische



Abb. 24. Ravenna, S. Giovanni in Fonte. 5. Jahrh.

Abb. 25. Ravenna, S. Vitale. 526. Von Julianus Argentarius.



Abb. 26. Konstantinopel, Hagia Sophia. 532/7. Von Anthemius v. Tralles und Isidoros v. Milet.

Abb. 27. Dom zu Mainz, Westchor. 13. Jahrhundert.

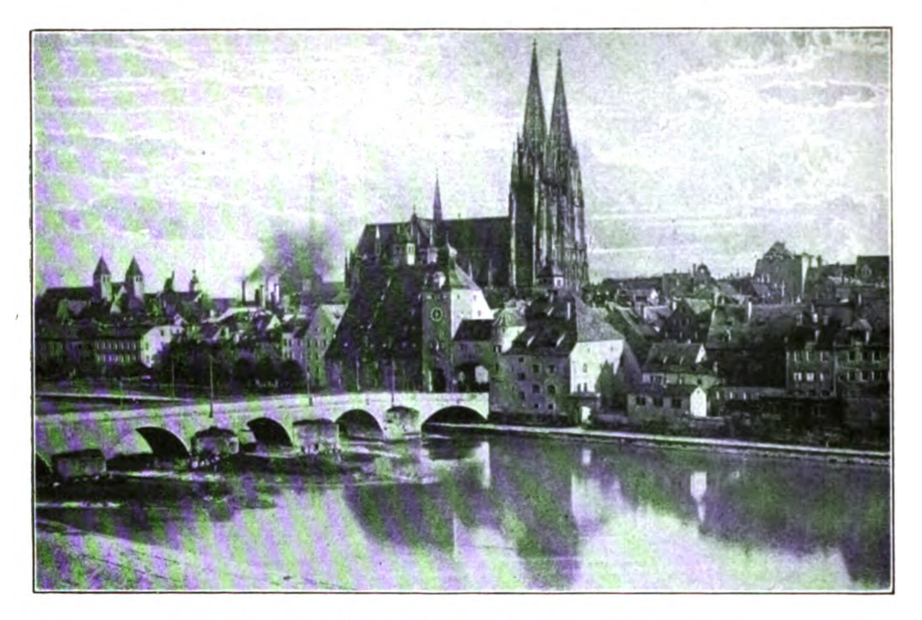


Abb. 28. Regensburg mit gotischem Dom. 14./5. Jahrh.

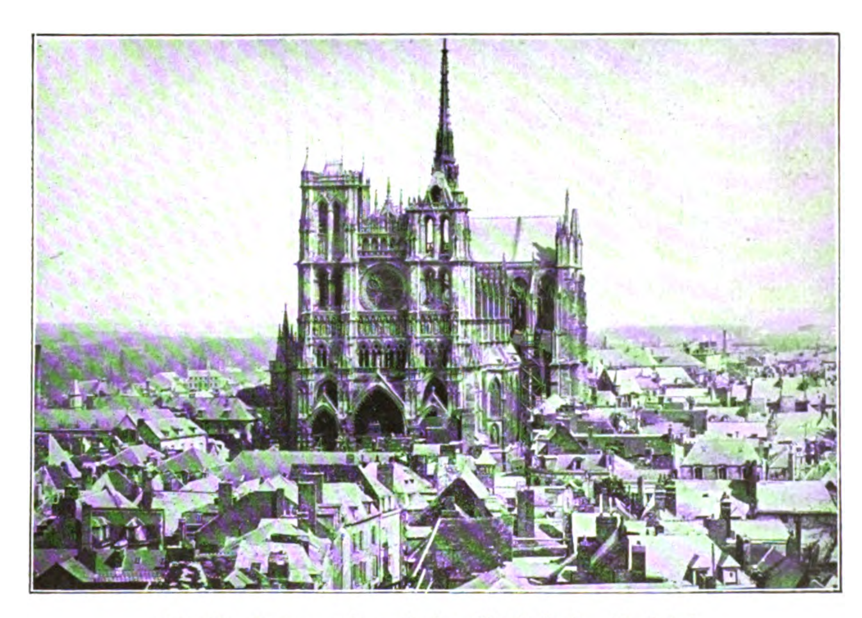


Abb. 29. Amiens mit gotischer Kathedrale. 13. Jahrh.

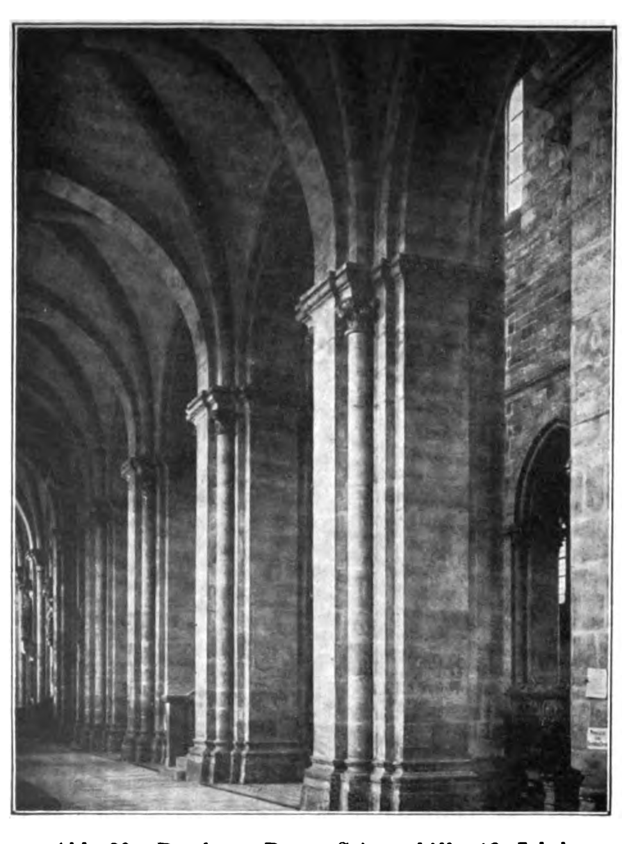


Abb. 30. Bamberg, Dom. Seitenschiff. 13. Jahrh.



Abb. 31. Bamberg, Dom. Blick in den Ostchor.



Abb. 32. Amiens, Kathedrale. Inneres. Seit 1218.



Abb. 33. Reims, Kathedrale. Westportal. 13. Jahrh.



Abb. 34. Hildesheim, St. Michael. 11. Jahrhundert.



Abb. 35. Klein-Komburg, Romanische flachgedeckte Säulenbasilika. System Hirsau.

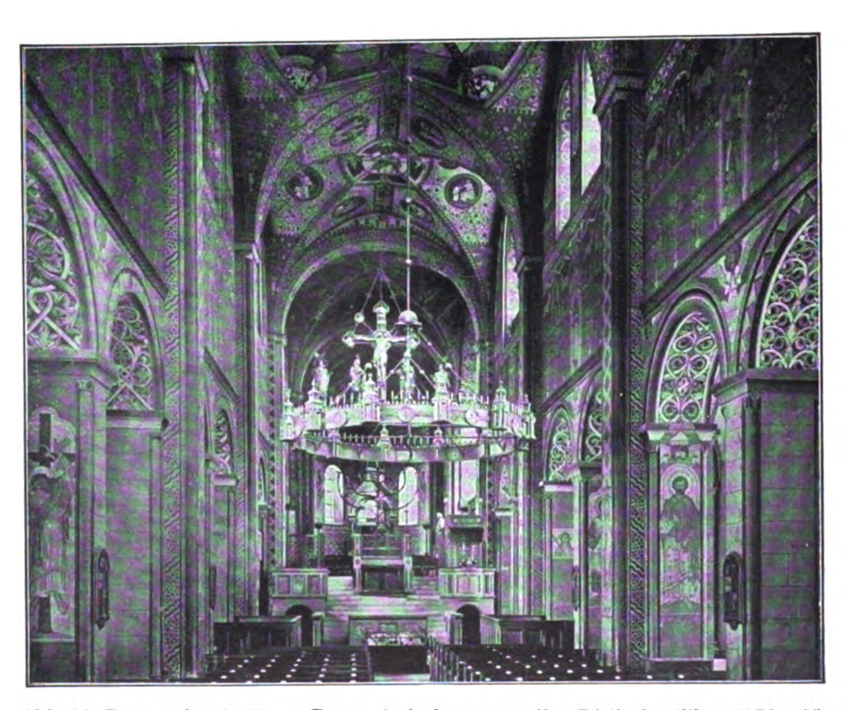


Abb. 36. Braunschweig, Dom. Romanische kreuzgewölbte Pfeilerbasilika. 1173—95.

Kathedrale steht in ihrer schlanken Gestalt, der bewegten Silhouette, der glanzhaften Form anders hochstrebend und luftig über der Stadtsilhouette (Abb. 28, 29), als die schweren Kirchenbauten des romanischen Stiles in Deutschland. Besonders im Innenbau herrscht prunkhaft-rauschender Glanz (Abb. 32). Dem deutschen Ritter, der eher kühner Streiter ist, steht der französische, elegante Kavalier der feinen Gesellschaft entgegen.

So haben nebeneinander verschiedenartig veranlagte Völker für ihr eigenstes Lebensgefühl in der Architektur eine besondere Form gefunden. Wie ausgeprägt diese Individualität war, das bezeugt der gewaltige Widerstand, den die Deutschen der stürmisch eindringenden Gotik entgegenstemmten. Fast ein Jahrhundert harten Kampfes war notwendig, bis die Gotik wirklich innerlich verarbeitet war und bis die Deutschen ihre eigene gotische Formel gefunden haben. Diese deutsche Spätgotik ist ein Kapitel für sich. Sie lebt sich aus, als schon ein anderes, künstlerisches Gestaltungsprinzip, und zwar wiederum ein neuer, gegenständlicher Realismus in der Renaissance erwacht war. Es kommt zu einem äußerst interessanten Kampf zweier Formprinzipien gegeneinander, der das 15. Jahrhundert ausfüllt. Während aber Italien sich in der Frührenaissance dem neuen Ideal hingibt, vollzieht sich der Wandel im Norden wesentlich schwerer. Dabei darf man das Komplizierte dieser Auseinandersetzung und die Ansätze zu malerischer Bildung im Norden nicht vergessen. Ebenso wie die Gotik im Deutschen solch lange Zeit zum Niederringen oder besser zur Verschmelzung ihres Prinzipes mit dem deutschen Wesen notwendig hatte, so bedurfte auch die Renaissance eines harten Kampfes, um sich durchzusetzen.

Langsam vollzieht sich der Wandel vom großen, architektonischen Raumideal des Mittelalters zu dem mehr realistisch individualisierten Formideal der Renaissance, das nicht aus dem Bereiche der kosmischen Phantasie, sondern aus der realen Anschauung der Natur und ihrer Objekte seine Kraft schöpft. Es steht sogar das malerische Bildideal schon im 15. Jahrhundert nordischer Kunst gleichwertig neben dem plastischen Formideal auf. Erst die Unsicherheit im künstlerischen Wollen verschaffte dem italienischen Formideal den Sieg und gewiß ist die Abwandlung der geistigen Interessen vom Künstlerischen zum Religiösen, wie sie in der Reformation ihren Gipfelpunkt fand, z. T. schuld daran gewesen, daß das schon werdende, malerische Prinzip im Norden für ein Jahrhundert dem fremdartigen Formprinzip gewichen ist.

Übergehend zur Plastik ist es bei der beherrschenden Stellung der Architektur selbstverständlich, daß sie allein im Zusammenhang mit dem architektonischen Rahmen gewachsen und geworden ist. Immer geht die mittelalterliche Plastik vom architektonischen Baukörper aus (Abb. 33). Vom Organisch-Plastischen der Renaissance ist diese Zeit noch weit entfernt,

aber ebenso fern vom dekorativen Schaustück optischer Art des Barockstiles. Wie diese Architektur, ist auch der statuarische Schmuck gestimmt. Diese Stileinheit ist das für unsere stillose Zeit das Imposante, sie ist im religiösen Pathos der Zeit natürlich gewachsen. Herrscht in der deutschen Architektur mehr gesetzte Haltung, ruhende Raumdynamik, so wird auch die Plastik mehr zur plastischen Stabilität hinneigen, so sehr ist sie mit dem Bauganzen zur formalen Einheit verwachsen. Ist wie in der französischen Gotik die Bewegungsdynamik das Beherrschende, so werden auch die Statuen in das lebhaftere Bewegungsspiel hineingezwungen. Dieses Lebensgefühl ist demnach auch im Plastischen so stark realisiert, daß selbst aus dem Rahmen der Architektur herausgenommen die Statuen uns den Geist der Zeit mitteilen (Abb. 33). Diese Statuen wachsen gewissermaßen mit dem Bau empor, getrieben und getragen von der Kraft des architektonischen Organismus. Sie wachsen also noch nicht organisch aus sich selbst heraus; das hat erst die Renaissance gebracht, wo der plastische Organismus an Stelle des architektonischen trat.

Die Entwicklung der Malerei zeichnet in mancher Beziehung die nordische Eigenart charakteristischer heraus. Gewiß bleibt sie im früheren Mittelalter als Glas- wie Wandmalerei und Miniatur von beschränkter Bedeutung. Erst in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts mit dem Nachlassen der architektonischen Energien und dem Erwachen reflexiven Naturstudiums erhebt sie sich. Aber ganz im Gegensatz zu dem Süden, wo sie als Freskomalerei auf reliefmäßig plastische Figurenbildung ausgeht, werden im Norden mehr malerische Werte entfaltet. Gerade darin, wie sich der nordische Realismus von Anfang an viel stärker als Italien für malerische Gestaltung interessiert, wie er früh schon die Probleme von Innenraum, Helldunkel, landschaftlicher Ferne und atmosphärischer Stimmung aufgreift, offenbart sich nordische Eigenart. Die Malerei gewinnt sogar beherrschenden Einfluß auf die Plastik, der sie freiere Ziele aufzwingt. Über das weitgehende, gegenseitige Verhältnis von Malerei und Plastik zueinander, über den gewaltigen Aufschwung der Tafelmalerei im 15. Jahrhundert wird die Geschichte Bedeutsames berichten. Dieses malerische Raumgefühl, das auch in der Architektur der Spätgotik lebendig wird, steht in engster Beziehung zu dem vielmehr kosmischen Geist nordischen Wesens, der sich aus dem kosmischen All heraus allmählich zur irdischen Realität begibt und erst zuletzt plastische Gegenständlichkeit und Erdennähe erreicht, während der italienische Süden im Schatten der Antike die plastische Nahform als erstes erfaßt.

Noch einiges zum künstlerischen Getriebe des Mittelalters. Hier haben wir deutlich zwei große Epochen zu unterscheiden, deren Wesen und Leistungskraft zugleich von den treibenden Elementen bedingt sind. Das

hohe Mittelalter, etwa 1000—1350, in welchem der hohe Klerus, die Kirche allein die kulturschöpferische Gewalt der Welt ist. Die zweite Epoche des späten Mittelalters bringt zugleich mit dem Zusammenbruch des Kaisertums und der politischen Verwirrung das allmähliche Emporwachsen des Städtewesens. Große Weltpolitik gibt es nicht mehr und das gleiche Maß mit der eine Zeit in der Politik oder sonstwo ihre Ziele mißt, ist natürlich in allen Gebieten der geistigen Betätigung aufzuweisen. Es verschwindet auch die große Kulturpolitik der Kirche; das 14. Jahrhundert zeigt eigentlich keine führenden Kräfte, sondern läßt aus dem allgemeinen, gleichmäßigen Getriebe ohne große Kämpfe das Wohlleben der Bürger und Städte, die Blüte des Handels emporwachsen.

Diesem verschiedenartigen Charakter der zwei Hälften des Mittelalters entsprechend zeigen sie auch künstlerisch ein doppeltes Gesicht. Schon in dem äußeren Getriebe ist die Kunstkultur des hohen Mittelalters von imposanter Größe. Die ganze Welt steht im höchsten Wetteifer auf, nicht nur Kaiser und Papst, sondern auch der hohe Klerus und die weltlichen Fürsten allüberall, und die großen Völker nebeneinander. Es ist an sich schon interessant zu sehen, wie sich in Deutschland und Frankreich allmählich die Energien konzentrierten. In Deutschland beginnt Niedersachsen mit der Führung, nachdem das karolingische Reich zerfallen war; der Mittelrhein und Niederrhein folgen, indem bald Ottonen, bald Salier und Hohenstaufen die Leitung übernehmen. In Frankreich beginnt Südfrankreich; Burgund, die Isle de France und Normandie lösen es ab. Alles stellt sich in den Dienst der Kirche. Ihr Glanz und Pracht zu verleihen beherrscht so sehr den tiefreligiösen Geist der Zeit, daß es außerdem kein Ziel mehr gibt. Der künstlerische Ehrgeiz der Zeit wuchs ins Ungeheure und es hat wohl nie wieder ein gleich vielfältiges Zusammenfassen aller Energien auf die Kunst gegeben, wie in der Zeitspanne von 1150 bis 1300. Wir vermögen es heute kaum noch zu ermessen, wie es möglich war, bei den beschränkten Verkehrsverhältnissen allein das Baumaterial zu den mächtigen Kathedralen an Ort und Stelle zu schaffen. Geistliche Leiter, Architekten, Bildhauer, Maler — kurz alles war tätig, diese mühselig zusammengetragenen Steine nun zu gewaltiger architektonischer Form zusammenzufügen.

Die zweite Epoche, das 14. und 15. Jahrhundert, wird vielmehr von bürgerlichem Geiste beherrscht. Kaiserliche und bischöfliche Gewalten treten zurück; die Städte blühen empor. Auch sie werden vom Ehrgeiz der Zeit, künstlerisch einander zu übertrumpfen, beherrscht, und bald erwachsen überall Stadtkirchen, die mit Altären zu schmücken das Streben der Bürger wird. Es ist zwar nicht mehr jene Monumentalkunst, die im Schmuck von Portal und Chor ihr Höchstes sucht, sondern vielmehr im Schnitzaltar und Tafelbild ihre Aufgabe findet. Das bedeutet das Emporstreben der

individuellen, freien Künste, der Plastik und Malerei, während die Architektur mehr und mehr zurücktritt.

Insofern als im ganzen Mittelalter Geistlichkeit und Handwerk, Gebildete und Volk gemeinsam am großen Werk mitarbeiteten, also alle Kräfte angespannt wurden, hat es kaum wieder eine „Volkskunst“ in gleichem Maße gegeben, wie die Kunst des Mittelalters. Das aber, was für uns so etwas Hinreißendes, fast möchte ich sagen Berauschendes in dieser künstlerischen Kultur des Mittelalters im Norden hat, ist das wundervolle, allen gemeinsame Innerlichdurchdrungensein, des Erfülltsein von der höchsten Religiosität, wie es aus allen Werken der Kunst bis in das 16. Jahrhundert hinein spricht. Erst mit der italienischen Renaissance kommt nüchterne Verstandeskritik, der unglückselige Objektivismus über die Menschheit. Daß er aber doch nicht zum Materialismus modernster Art wurde, dankt jene Zeit dem Fortleben und der unausrottbaren Lebenskraft des Idealismus und der Religiosität in der Seele der Menschheit.

---

6. Die Gestaltung der ruhenden Masse im Baukörper des deutsch-romanischen Stiles.

Nicht das alte Kulturland Italien, das von fremden Heerscharen andauernd bedroht und noch von antiker Tradition umsponnen war, sondern die nordischen Völker, die Hauptglieder des großen, 800 von Karl dem Großen gegründeten Frankenreiches, Deutschland und Frankreich, entfalteten zuerst gewaltige, neuschöpferische Tätigkeit. Frische Naturkraft lebte in ihnen und verlangte nach Betätigung. Hier waren die Forderungen an die Kunst und besonders an die Architektur viel dringendere, und während in Italien die Künstler die Bausteine aus alten Ruinen holten, mußte im unkultivierten Norden alles neugeschaffen werden. Auch geistig war es gewiß das Gleiche, indem die noch von Überkultur unberührte nordische Seele ihre ganze Fülle und Kraft in religiöse Vorstellungen umsetzte und wesentlich stärkere, individuelle Art hineinlegte. Das wird nun bald auch in der Kunst erkenntlich und es gehört zu den interessantesten Beobachtungen der Weltgeschichte überhaupt, zu verfolgen, wie verschiedenartig zwei Völker bei gleichen Anforderungen nebeneinander ihre Aufgabe lösten. Beide wuchsen aus den Trümmern des von Karl dem Großen mit machtvoller Hand gegründeten nordischen Kaiserreiches empor. Die Unterschiede der Rasse, indem im Westen mehr keltisches Blut beigemischt war, die andere geographische Lage, wo eben der Westen doch schon mehr

von antiker Kultur besaß und zugleich dank der Nähe der Meere auch überseeischen, d. h. orientalischen Einflüssen zugänglich war, während der mehr germanische Osten rauheres Klima und primitivere Urzustände besaß, all das bedingte ein ganz verschiedenes Wachstum der beiden Stämme und ihrer Kunst. Ohne auf das Nähere einzugehen, muß für Deutschland das Hin und Her der politischen Kämpfe, der aus dem verschiedenfachen Zertrümmern des Kaisertums sich ergebende Wechsel der Zentren des Reiches, ferner die Verausgabung der Kräfte in vielen inneren Zwistigkeiten, in politischem Ehrgeiz nach außen und in sehnsuchtsvollem Drängen nach dem Süden herausgehoben werden, während sich in Frankreich mit klarer Sicherheit ein stetig fortschreitender Konzentrationsprozeß vollzieht.

Es war der Ehrgeiz deutscher Kaisergeschlechter, Träger großer künstlerischer Kultur zu sein. Karl der Große wollte gewaltsam eine Renaissance begründen, aber mit seinem Tode verblaßte auch sie. Tiefergehend war das, was die ottonische Renaissance auf einem im Verlauf von weiteren zwei Jahrhunderten wesentlich mehr gepflügten Boden errichtet hat. Diese sächsischen Kaiser errichten im Norden Deutschlands, fernab von fremder Kultur, ein mächtiges, deutsches Kulturzentrum. Kaiser Otto, der Erneuerer der Kaiserwürde, gründete 955 den Dom zu Magdeburg. Sein Bruder Bruno entwickelte in Köln neue Kultur, ebenso Bischof Dedo in Münster, Adalbert in Bremen. Im Anschluß an das sächsische Kaisertum entfalteten vorzüglich Hildesheim unter Führung seines Bischofs Bernward, ferner Quedlinburg, Halberstadt neue Kunst. Kaiser Heinrich II. verlegte das Schwergewicht mit Gründung des Bistums Bamberg (1007) mehr nach Mitteldeutschland, wo in den Bischöfen Otto zu Bamberg, Bruno und Heinrich zu Würzburg, Heribert in Eichstätt u. a. hohe Förderer der Kultur kurz nach 1000 erwuchsen. Auch die Klöster beteiligten sich an dem Aufschwung, der im Laufe des 11. Jahrhunderts auf dem Gebiet der Architektur von den Hirsauer Mönchen gewaltig gefördert wurde; auch die Schottenmönche griffen in Süddeutschland ein. Mit den fränkisch-salischen Kaisern blühte das Kulturzentrum am Mittelrhein auf. Mit der Gründung des Domes zu Speyer durch Kaiser Konrad II. (1030) begann am Mittelrhein ein gewaltiges Bauen, so in Mainz, Worms, Maria Laach. Mit den staufischen Kaisern entfaltete sich Deutschlands Kultur zu höchster Pracht, deren mächtigste Bauten am niederen Rhein schon von gotischem Geist berührt den Abschluß der großen deutsch-romanischen Epoche gaben.

Es bricht eine herrliche Blütezeit der Architektur an. Gotteshäuser, besser gesagt Gottesburgen, müssen in dieser heidnischen Wildnis errichtet werden. Aus dem Formenschatz der Antike, wie er vorzüglich in Rom vorhanden war, schöpft dieser neue Stil seine Einzelformen. Man hat ihn darum den romanischen genannt. Aber seine künstlerische Höhe hat er in

Deutschland erreicht. Seine Grundformen sind die Säule mit Würfelkapitell, der Rundbogen, das schwere Gesims und später das massive Kreuzgewölbe. Seine Entwicklung geht historisch wie topographisch in vier Gruppen. I. Frühromanisch (1000—1130) mit kreuzförmiger und zumeist doppelchöriger, flachgedeckter Basilika, die sich besonders in Harzsachsen entwickelt; daneben steht, an die alten Basilikaformen anknüpfend, die süddeutsche, strenge Säulenbasilika mit einem Chor, besonders durch die Hirsauer Schule vertreten; auch die Schottenkirchen pflegen sie. II. Hochromanisch (1130—1200) mit Entwicklung des Kreuzgewölbes und Entfaltung fester architektonischer Gebilde. Die Führerrolle geht nach Mitteldeutschland, nach Bamberg und dem Mittelrhein über. III. Spätromanische Epoche (1200—1250). Die Schmuckformen bereichern sich mit z. T. aus Italien und dem Orient (Kreuzzüge), z. T. aus Frankreich entnommenen Motiven. Der Niederrhein entfaltet eine glänzende Bautätigkeit. IV. Übergangsstil. Daran anschließend mit schon überwuchernden, gotischen Formen nicht nur im einzelnen, sondern auch zu wichtigen Umbildungen der Grundformen (Polygonalchor; Doppelturmfassade, Vertikalgliederung) übergehend. Der Kern der Baugesinnung bleibt aber doch noch deutsch-romanisch; die Bewegungsrhythmik der Gotik gelangt noch nicht zum Siege. Besonders in der Individualisierung und Ausbildung des Außenbaues haben die Deutschen ihre Phantasie entwickelt.

Karl der Große war es, der mit der Wiedergeburt eines bewußten Staatswillens eine gewaltige Zusammenfassung der Völker aus dem Wirrsal heraus zu geschlossenen Volksgruppen brachte. Zugleich bedeutete das die in den libri Carolini niedergelegte Befreiung des Abendlandes vom Orient. Die endgültige Trennung der morgenländischen und abendländischen Kirche erfolgte erst 1054. Orientalischer Einfluß wirkte in der Kunst weiter. Zunächst kommt zur Renaissance der literarischen Bildung eine Hebung und Neubelebung der künstlerischen Techniken. Die Schola Palatina am Hofe Karls mit den Leitern Alcuin, Petrus von Pisa, Paulus Diaconus, Theodulf u. a. bringt besonders für die Buchmalerei eine Renaissance antiker Formgebung. In der Architektur werden Baumeister genannt: Odo, Ansegius und Einhard. Es hebt sich aber auch der Palastbau in Nachahmung der Antike. Der Kaiserpalast zu Aachen, nach Vorbild des Palastes Theodorichs in Ravenna mit antiken Säulen aufgeführt, Landvillen in Ingelheim, Nymwegen u. a. geben davon Zeugnis.

Ähnlich geht es im Kirchenbau. Das als Grabkapelle 796—804 gebaute Münster zu Aachen ist eine freie Kopie von S. Vitale zu Ravenna, d. h. ein Oktogon mit innerem Umgang, Emporen und Nischen, dem aber das notwendige, farbige Gewand, der Mosaikenschmuck, fehlt. So wirkt die Aachener Nachahmung kahl und leer; wir erkennen, wie sehr die kolo-

ristische Verkleidung eigentlich das Ziel der orientalischen Kunst war. Nachahmungen befinden sich in Diedenhofen, Ottmarshausen, Nymwegen, Essen (Choreinlage), endlich Wimpfen (umgebaut). Eine Anzahl kleiner Taufkapellen hat sich noch erhalten. Sie bringen in älterer Zeit, wie etwa Würzburg, Marienberg, den festen Mauerzylinder mit schwerer, kappenartiger Kuppel, oder die Rotunde mit Säulenumgang, wie Fulda. S. Michael, nach frühchristlichem Vorbild. Es kommt später (12./13. Jahrhundert) das Achteck hinzu, wie Komburg, ferner Grünsfeldhausen mit zwei Oktogonen, oder Oberwittighausen u. a. Wir müssen annehmen, daß in älterer Zeit überall Taufkapellen neben den Gemeindekirchen standen. Bamberg, Katharinenkapelle, gibt ein interessantes Beispiel einer Hofkapelle mit zwei Stockwerken, das untere für die Bedienten, das obere für die Herrschaften. Reichere Gliederung auf Grund der Kreuzform mit drei Apsiden weist u. a. die Allerheiligenkapelle im Domhof zu Regensburg auf.

Aber nicht die Taufkapelle, sondern die Gemeindekirche, die Basilika war es, die einer gewaltigen Entwicklung entgegenging. Was aus karolingischer Zeit erhalten ist, kann nicht Anspruch auf höhere Bewertung machen. Die Vorhalle der 774 von Karl dem Großen geweihten Abteikirche zu Lorsch dokumentiert vollkommene Abhängigkeit von antiken Vorbildern. Die Fassade, feingegliedert mit Halbsäulen und Gesims, darüber Attika, ist mit den geometrischen Steinmustern durchaus im Geiste der antiken Wandverkleidung gehalten. Die Einhardsbasilika in Steinbach bei Michelstadt (827), nur Ruine, zeigt drei Apsiden mit Querschiff und bringt wie Seligenstadt (828), S. Castor in Coblenz (836), den Pfeiler an Stelle der Säule. Auch als dank der gewaltigen Entfaltung der Klöster, die im Norden die Kulturträger waren, große Klosteranlagen und Kirchenbauten gefordert werden, hat man nicht sogleich ein sicheres Bausystem, ein Beweis dafür, wie wenig innerlich verarbeitet das Schema der Basilika war. Vor allen die Benediktiner waren bei den großen Gründungen tätig: Fulda (seit 780), St. Gallen (820), Reichenau, Hersfeld (seit 768), Corvey u. a.

Zunächst erfährt der Grundriß eine Umgestaltung zur Basilika mit Querschiff und drei Apsiden, ohne daß freilich bestimmte Maße da sind. Die Klosterkirche von Hersfeld (1037) und im Anschluß daran der Dom zu Würzburg (1042) — eine interessante Frage ist, wie weit Beziehungen zu dem verwandten Grundriß des Domes zu Pisa bestehen — bringen ein langes, schmales Querschiff, das sich ganz unorganisch dem Langhaus vorschiebt. Auch das Langhaus streckt sich, so daß ein ungeschicktes Verhältnis der Teile zueinander entsteht. Hierher gehört auch die schöne Säulenbasilika in Limburg a. H., die leider nur Ruine ist; bei der älteren Anlage von Straßburg begegnen wir Fassadentürmen. Beziehungen zu Cluny sind wahrscheinlich.

Läßt sich in genannten Bauten noch kein bestimmtes System feststellen, so tritt das Verlangen, Ordnung und System in die Anlage zu bringen, parallel mit der streng mönchischen Umgestaltung der Kirche, wie sie in Papst Hildebrand-Gregor IX. ihren politisch-doktrinären Führer gefunden hat, mehr und mehr hervor. Besonders Frankreich war unter Führung Clunys in der verstandesmäßigen Regelung vorangegangen. Für Deutschland findet die Benediktinerkongregation in Hirsau mit seinem Abt Wilhelm (seit 1069) ihre streng mönchische Erneuerung und grundsätzliche Festlegung der Bauregeln. Die Aurelius- und Peter-Pauls-Basilika haben für eine Reihe von strenggegliederten Säulenbasiliken des 11. und 12. Jahrhunderts das Schema gegeben. Alpirsbach, Konstanz, Schaffhausen, Klein-Komburg (Abb. 35), Schwarzach, Gengenbach, Heilsbronn, Prüfening, Breitenau, Petersberg b. Erfurt, Hamersleben und besonders Paulinzella, leider nur Ruine, seien aus der großen Zahl herausgehoben. Der Hauptvorzug dieser Bauten ist dank energischer, handwerklicher Organisation, die vorzügliche, bautechnische Ausführung in den sorgfältig verarbeiteten Hausteinen und der klaren Abmessung der Teile. Die Säulen von gedrungenen Verhältnissen und mit massiven Würfelkapitellen muten in ihrer schlichten, ruhevollen Erscheinung und dem gelassenen Rhythmus, den sie in die klar gegliederten Bauten bringen, ganz deutsch an. Man hat neuerdings den überschätzten Einfluß Clunys mehr zurückgestellt. Sie sind in der schlichten Reihung der Rundbogenarkaden, die der Erscheinung eine ruhevolle, rhythmische Gliederung verleihen, und in der Klarheit, mit der sich Wand, Decke, Vierung von vier Bogen gehalten und der zumeist grade abschließende Chor geben, von gewisser Größe. Weitere Sonderheiten in der Anordnung sind die beiden grade abschließenden Nebenchöre und die in den westlichen Winkeln des Querschiffes aufgerichteten schweren Türme, derentwegen die letzte Säule vor der Vierung durch einen Pfeiler ersetzt wird.

Neben Hirsau hat noch eine andere Gruppe von Säulenbasiliken Bedeutung; es sind die Schottenkirchen, so in Regensburg, Bamberg, Würzburg u. a. In der wesentlichen Vergrößerung der Verhältnisse, in denen das Mittelschiff zu gewisser Weiträumigkeit anwächst, scheint italienisches Raumgefühl zu reflektieren, das in einer etwas kahlen Monumentalität zum Ausdruck kommt. Auch da herrscht das Würfelkapitell (Bamberg, St. Jacob), wenn nicht die Säulen durch schwere Pfeiler ersetzt werden. Der Grundriß zeigt mancherlei Abweichungen, indem das Querschiff, besonders bei den bayrischen Schottenkirchen ebenso wie die Nebenchöre auf die Westseite verlegt sind. Auch die querschifflose Basilika mit drei Apsiden nach oberitalienischem Vorbild findet sich in Süddeutschland. Aber all diese an das alte Basilikaschema anschließenden Formen haben

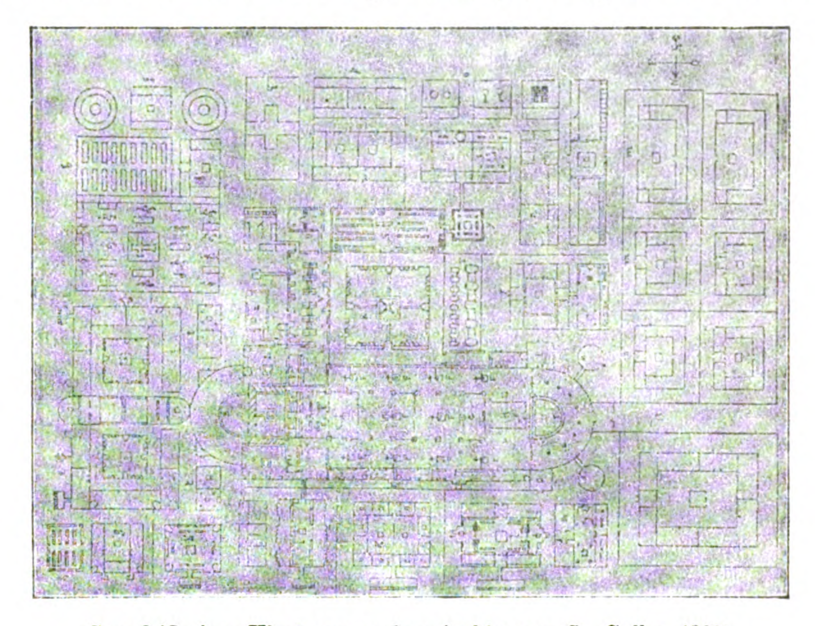
in der deutschen Architektur keine große Gestaltung gefunden. Vielleicht entsprach es dem wenig beweglichen Temperament der Deutschen nicht, nun Leben in solch gestreckten Raum zu bringen. Überall sehen wir in der Bildung der Einzelformen ein plastisches Gefühl erstarken, d. h. der Sinn für die ruhende Masse scheint nach Ausdruck zu verlangen. Diese einfache, basilikale Form, wo nur im Chor die Wölbung auftaucht, hält sich auch weiterhin besonders in Süddeutschland. So findet sie sich in Schwaben in Gmünd, Johanneskirche, in Faurndau, u. a. (um 1220) zusammen mit phantastischer Vielfalt der Zierformen, wo zu Kerbschnittornament u. a. Fabelwesen, Monatsbilder und Jagdszenen kommen.

Da kommt die Rettung aus dem Zwang von anderer Seite. Bedingt durch rituelle Forderungen — man brauchte für die großen Klosterkirchen zwei Hauptaltäre, zwei Chöre und zwei Krypten — wird ein anderes Grundrißschema mit Doppelchor und Doppelkrypta aufgestellt, das weiterhin für die Entwicklung eines neuen, eigenen Bauschemas bestimmend wird. Damit tritt die ausschlaggebende Bedeutung des Grundrisses, die innige Verknüpfung von Grundriß und Aufbau, die logische Herausentwicklung des Aufbaues und der künstlerischen Gesamterscheinung aus dem Grundriß, hervor. Wir haben uns so sehr im Hinblick darauf gewöhnt, in gleicher Weise alles in der Architektur auf Grundrißschema hin zu analysieren, daß wir gar nicht mehr daran denken, daß es auch anders sein kann. Schon die Spätgotik löst sich von den Fesseln des Grundrißschemas los und Barock wie Rokoko haben im optischen Zusammenspiel der Raumteile ein vom Grundriß kaum mehr abhängiges Ziel. Zunächst aber ist der Grundriß so sehr bestimmend geworden für die Gestaltung der Architektur, daß wir die mittelalterlichen Bauten Verkörperungen des Grundrisses nennen möchten. Wie machtvolle Realgebilde wachsen sie aus dem Grundriß zu architektonischen Wesen empor. Wie sie wachsen und was sie bedeuten wollen, das kündet allein schon der Grundriß. So wählte Deutschland einen anderen Grundriß als Frankreich, dem anders gearteten Wesen entsprechend.

Abseits vom alten Basilikaschema hat in Niedersachsen, das mit Otto I. (962) sich politisch erhob, die Doppelchoranlage mit starker Betonung der Vierung, und in ihr die Idee der Gruppierung und allmählichen Zentralisierung ihre Entwicklung gefunden. Waren es die engen Beziehungen zur Antike oder war es ein den Deutschen angeborener, schlichter Realsinn, der hier eine übersichtliche Gliederung des Bauganzen forderte. Ein Zufall hat uns einen Bauplan (Abb. S. 58) erhalten, der 820 vom Kloster Fulda für St. Gallen entworfen ist. Hier finden wir das Doppelchorschema mit doppelter Krypta systematisch zu der streng kreuzförmigen Anlage bei bewußter Zugrundelegung des Vierungsquadrats von Querschiff und Mittelschiff als ordnender Grundform durchgebildet, indem es im Querschiff

dreimal auf das Quadrat gemessen ist und dasselbe noch einmal vor der Chorapsis eingefügt wird. So bildet sich um diese Vierung eine kleine, zentrale Gruppe.

Zunächst war es gewiß nur ein papiernes Schema, entsprungen aus rituellen Bedürfnissen. Dann aber wird es in Niedersachsen aufgegriffen und zum künstlerischen System verarbeitet. Man findet im Aufbau bald Formen, die diesem Grundrißschema wirkungsvollen Ausdruck geben. Es sind das der Stützenwechsel und die starke Betonung des Vierungsquadrates mit Hilfe von mächtigen Überspannbogen. Ebenso wichtig

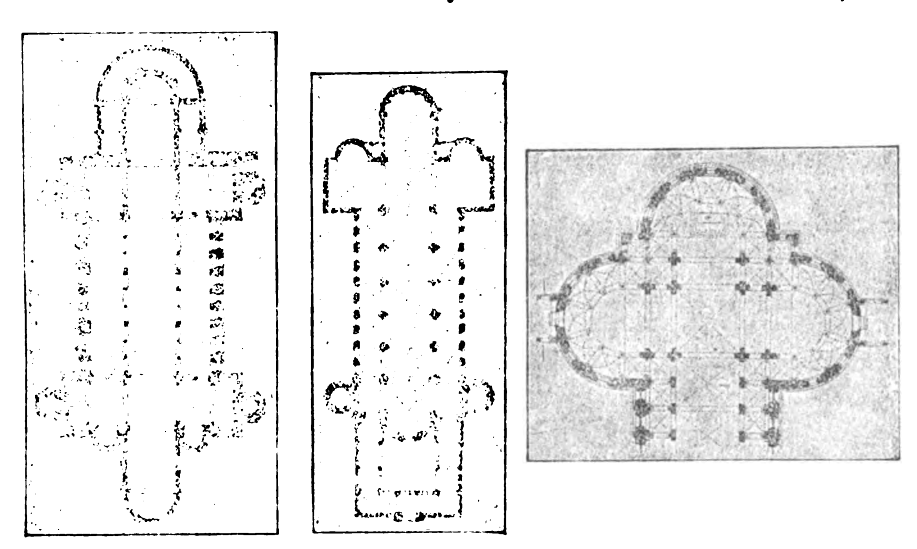


Grundriß eines Klosters aus dem Archiv von St. Gallen (820).

ist die strenge Gesetzmäßigkeit der Teile zueinander, die den Begriff von Harmonie und Gleichmaß immer mehr erkennen läßt. Unter den sächsischen Kirchen steht Gernrode (um 1000) voran. Indem wir von dem Emporenschema absehen, das zunächst keine Entwicklung in Deutschland gefunden hat — Basel, Münster; Köln, S. Ursula und Essen sind allein zu nennen — und das auf S. Prassede, Rom, oder auch auf orientalische Vorbilder zurückgehen mag, ist vor allem der Stützenwechsel als dekorativ belebendes Motiv herauszuheben. Für das Auge werden in diesem Wechsel von Säule und Pfeiler Ruhepunkte und Maße gewonnen, mit denen man den Baukörper abmessen kann. Rechnet man hinzu, daß auch die Emporengallerie Intervalle da zeigt, wo unten Pfeiler stehen, so gewinnt man den Eindruck, daß bewußte Gruppierung in ruhevoller Gliederung erstrebt ist,

indem durch diese Intervalle das Eintönige der Reihung belebt wird. Aber diese Beruhigung wird noch durch die mächtigen Haltepunkte gestärkt, die in den beiderseitigen Chören an den Enden gewonnen sind. Vorzüglich die Ostseite mit der kreuzförmigen Chorpartie, die sich konzentrisch um die durch Überspannbogen herausgehobene Vierung gruppiert, indem nach den Seiten, d. h. nach den beiden Querschiffseiten wie zur Chorapsis hin das Grundmaß der Vierung wiederholt ist, tritt stark für sich heraus. Ähnlich ist die Nonnenklosterkirche in Gandersheim.

Die klassische Form für das System ist dann in Hildesheim, S.

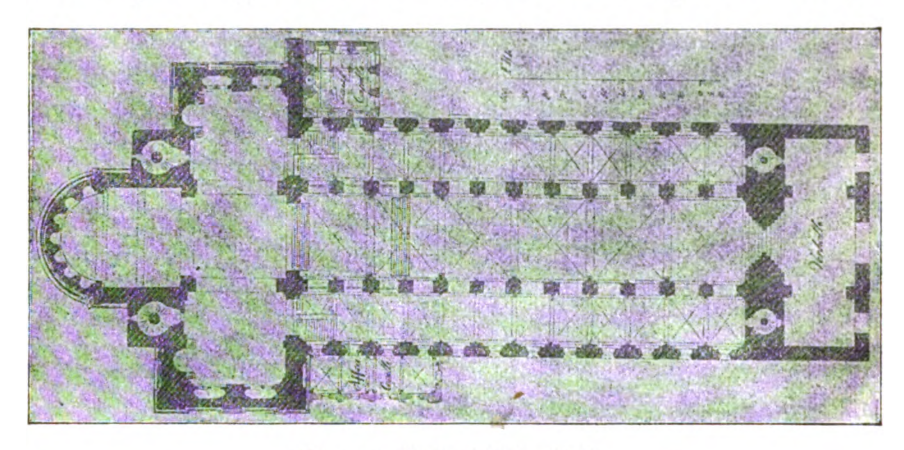


St. Michael zu Hildesheim (11. Jahrh.). Abteikirche zu Laach (1013—1056). St. Maria am Kapitol zu Köln (gew. 1065).

Michael (Abb. oben) gefunden, nachdem der dortige Dom, in übertriebenen Maßen geplant, später abgeändert wurde. Wir haben zwar den Bau in der seit 1186 bereicherten Form vor uns, aber wesentliche Änderungen werden kaum vollzogen sein. Jedenfalls steht hier ein Kirchenraum von wunderbarer Klarheit und Gesetzmäßigkeit zugleich vor uns. Man hat im Vierungsquadrat das beherrschende Grundmaß gefunden. Der Stützenwechsel in der in Sachsen üblichen Form mit einem Pfeiler und zwei Säulen, gibt die künstlerische Gliederung. Die Chorpartie um die Vierung herum wächst sich zu einer geschlossenen Baugruppe von prachtvollem Ebenmaß der Formen aus. Wir spüren ein äußerst starkes, plastisches Körpergefühl in der massigen Geschlossenheit der Räume, um die nach den äußeren Querschiffteilen durch Lettner, gegen den Chor hin durch die Erhöhung der Krypten abgeschlossene Vierung. Auch nach Außen hin erhebt sich die Vierung in dem

zum Turm emporwachsenden Vierungsraum bewußt zur beherrschenden Bauzentrale. Freilich ist das organische Zusammenwachsen von Vierung, Chorapsis, Nebentürmen zu einer sich körperlich aufrichtenden Masse erst die Leistung des hochromanischen Stiles geworden.

S. Michael (Abb. 34) ist flachgedeckt wie alle sächsischen Bauten dieses Stiles. Die schlichte Klarheit des Baues ist von äußerst wohltuender Wirkung, von fast klassischer Schönheit. Dazu erweist nicht nur die Kristallisation in grundlegenden Raumkörpern, wie in dem Vierungsquadrat, sondern auch die Bildung der Einzelformen den gleichen Geist steigender Körperlichkeit. Die fast plumpe Gedrungenheit der Säulen mit ihren Würfelkapitellen sprechen ebenso von plastischer Massigkeit wie etwa die



Dom zu Speier (1030—1100).

Wände, die früher in ihrer hartkantigen, dünnlinigen Art flächig wirkend jetzt von starken Gesimsen umfaßt Plastik gewinnen. Von den Pfeilern aufsteigende Pilaster oder bei entwickelteren Bauten von Pfeiler zu Pfeiler in Intervallen über den Säulen hinübergespannte Rundbögen steigern noch die Wirkung. Auch die Verstärkung der Eckpfeiler des Vierungsquadrates dürfen wir nicht vergessen. Besonders plastisch wirken die wuchtigen Lettnerarkaden, wie die sich im Profil verstärkenden Portale und Gesimse, deren Massigkeit ebenfalls im Zeichen des Fortschrittes steht. In gleichem Geist gehalten sind die beiden anderen Hildesheimer Kirchen, der Dom und S. Godehard, beide leider verändert; letztere interessant wegen des frühen Chorumganges, nach französischem Vorbild; die hier schon geplante Wölbung kam nicht zur Ausführung.

Dann aber tritt das Gewölbe auf und nun entwickelt sich die mittelalterliche Kathedrale zu Monumentalformen von nie geahnter Ausdehnung und Größe. Jetzt wechselt freilich wieder einmal die kaiserliche Zentrale,

indem sie mit dem Aussterben des sächsischen Kaisergeschlechtes nach kurzer Herrschaft unter Heinrich II. in Bamberg mit den fränkisch-salischen Kaisern nach dem Mittelrhein verlegt wird. Der in Bamberg im Heinrichsbau sich betätigende Ehrgeiz der deutschen Kaiser hat hier im Speyerer Kaiserbau seine machtvolle Äußerung gefunden. Man ist neuerdings geneigt, die individuelle Leistung dieses von Konrad II. gegründeten Baues wesentlich höher zu bewerten, indem man den früher überschätzten Einfluß von Westen her zurückstellt. Gewiß wirkte das lebhafte, geistige Getriebe, das sich besonders in Burgund äußerst glänzend entfaltete, sehr anregend. Vorläufig aber hat das damals noch große, deutsche Kaiserreich die Führerschaft in der Kunst besessen. Nicht nur Neubauten außerordentlicher Ausdehnung wie Speyer, Worms, Maria-Laach wurden in Angriff genommen, sondern auch ältere Bauten, wie der Dom zu Mainz, wurden erweitert. Leider hat kein allzu gütiges Geschick über diesen Bauten gestanden. Der hier am Rhein immer lebendige Baueifer hat mehr als in dem bald erstarrenden Niedersachsen beinahe unheilvoll gewirkt. Nicht nur daß bei der sich verzögernden Ausführung der Bauten schließlich gotische Formen besonders in den Gewölben — Mainz und Worms sind spitzbogig gewölbt — eindrangen, sondern es wurde auch durch nachträgliche Umbildungen der alten, schweren, romanischen Rundchöre in polygonale, gotische Formen oft der alte Charakter und seine einheitliche Wirkung zerstört. Von den rohen Verwüstungen, die die wilde Brandfackel des Sonnenkönigs Louis XIV. anrichtete, will ich schweigen. Es bedarf darum schon einer starken Phantasie, sich den einstigen Zustand, die erstrebte Wirkung vorzustellen. Speyers (Abb. S. 60) Kaiserdom, 1030 von Konrad II. begonnen, um 1100 unter Kaiser Heinrich IV. vollendet, hat als die hervorragendste Leistung dieser kaiserlichen Kunst zu gelten. Der 1756 von den Franzosen zerstörte Westbau mit Vorhalle und Doppelturmfassade wurde wiederhergestellt.

Sicher muß dieses gewaltige Gebäude in seinen ungeheuren Maßen und mit dem zum ersten Male in grandioser Form entwickelten Gewölben seiner Zeit gewaltigen Eindruck gemacht haben. Gewiß hat sich das Gewölbe in seiner massiven Form aus den vielen Kryptenanlagen entwickelt. Diese Krypten, zumeist dreischiffige, mit schweren Säulen gegliederte, kleine Hallen, wurden mit Kreuzgewölben ohne Akzentuierung der Rippen gedeckt. Fast jede romanische Kirche hatte eine, wenn nicht zwei derartige reich ausgebaute Krypten, so Mainz, Bamberg von besonderer Ausdehnung, Speyer; Corvey entwickelt den Unterbau der Vorhalle zu einer kleinen Kirche. Im Speyerer Dom (Abb. 37) findet sich dies aus der Kreuzung von zwei Tonnengewölben gewonnene Kreuzgewölbe auf die größten Verhältnisse übertragen. Noch sind die Rippen wenig herausgearbeitet, auch die Gliederung der Wand mit Diensten wurde in der heu-

tigen Form erst später zugefügt. Wir haben also das Bewegte des Aufbaues, das mit diesen scharf akzentuierten Trägern in einer Art Stützenwechsel in Erscheinung tritt, indem die das Gewölbe tragenden Hauptträger verstärkt sind, wegzudenken. Es war noch mehr Ruhevolles in der Innenerscheinung, wo diese festen, geschlossenen, quadratischen Einzelräume sich hintereinander schoben, um in der gewaltigen kuppelartigen Ausladung der Vierung emporzustreben. Das Wichtige im System und Typisch-deutsche ist die Gebundenheit der Gewölbe, indem auf ein Mittelschiffgewölbe entsprechend der auf die Hälfte verringerten Breite der Seitenschiffe zwei Seitenkreuzschiffgewölbe kommen. Die Schwere des Gewölbes läßt den Ursprung aus dem antiken, massiven Kuppelgewölbe vermuten. Man sieht in S. Ambrogio in Mailand, das auf antiker Grundlage aufgebaut ist, das Vorbild. Italien, nicht Frankreich ist die Quelle künstlerischer Weisheit für das frühmittelalterliche Deutschland gewesen. Die Münster zu Zürich und Basel, beide mit Emporen, weisen den Weg nach der Lombardei.

Älter in der Anlage und beide mit Doppelchören versehen sind Mainz und Worms, als weiterer gewölbter, doppelchöriger Bau wäre Ellwangen, das in Beziehung zu Worms steht, zu nennen. Dem Inneren des Mainzer Domes vermögen die hier wie in Worms eingefügten Spitzbogen, selbst die gotisierten Seitenschiffe nicht den altertümlich-schwerfälligen Charakter zu nehmen. Die Verhältnisse haben bei der Breite des Mittelschiffes und der Einfachheit der Wandgliederung etwas von wuchtiger Massigkeit, die in Speyer dank der reicheren, später zugefügten Gliederung etwas erleichtert erscheint. Die Vierung wächst sich zu mächtiger Kuppel von etwas dumpfer Schwere und Unbewegtheit aus. Sicher ist bei all diesen mitteldeutschen Bauten ein neuer, bewußt auf monumentale Raumwirkung hinarbeitende Künstlerwille lebendig, der zu außergewöhnlichen Maßen greift. Das Wichtigste ist jedoch die Entwicklung des Struktiven im Aufbau. Für die Entwicklung des struktiven Gedankens in der Architektur ist dies Herausheben der Trageglieder im Bau, während die Wand da, wo sie nichts zu stützen hat, ausgespart oder anders getönt ist, höchst bedeutsam. Wir spüren schon das Herauswachsen des für die Gewölbe bestimmten Trägergerüstes. Die Wand dazwischen ganz auszuschalten und in Fenstern zu öffnen, bis nichts von struktiv überflüssigem Mauerwerk übrig war, ist das technische Problem der Gotik geworden.

Hier einschalten wollen wir einige sächsische Kreuzgewölbe-Basiliken, die eine neue Blütezeit sächsischer Kunst unter Heinrich dem Löwen widerspiegeln. Voran steht der Dom zu Braunschweig, 1173—95 in einem Zug aufgerichtet, als Basilika mit einem Chor und mit ungegliederten Kreuzgewölben (Abb. 36), die mehr wie Tonnengewölbe mit Stichkappen erscheinen, gedeckt. Noch sind keine Rippen vorhanden, aber die Gliederung

des Aufbaues in seinem Wechsel der Stützen mit abwechselnd verstärkten Pfeilern betont deutlich dies Gebundene des Gewölbesystemes und verarbeitet eine bewußte Raumgruppierung. Der lange Raum wird so mit kleineren Raumkörpern abgemessen. Trotzdem hat der Bau etwas Schwerfälliges, Unbewegliches. Es fehlen die führenden, belebenden Linien; auch die mangelhafte Lichtzufuhr in den wenigen, kleinen rundbogigen Fenstern verleiht dem Bau noch etwas von dumpfer, trotziger Geschlossenheit, die bei der klaren Disposition der Räume zu monumentaler Schlichtheit und Größe anschwillt. Die überreiche, leider überarbeitete Innendekoration sucht freilich in ihrer kräftigen Farbigkeit das Schwere der Steinmassen, das Geschlossene der starren Wände zu lockern. Andere Gewölbebauten Sachsens sind Knechtstetten mit Doppelchor und Stützenwechsel, freilich später mit Spitzbogengewölben versehen, und in fortgeschrittener, stark gotisierter Form von schlankeren Verhältnissen Ratzeburg, das schon dem Übergangsstil angehört. Ähnlich sollte der Dom von Lübeck ausgebaut werden. Das Baseler Münster, als romanische Basilika mit Emporen gebaut, wurde mit Spitzbogengewölbe bei gebundenem System versehen.

Wie aber eine hochromanische Anlage auf Grund des doppelchörigen Systemes mit Kreuzgewölben im gebundenen System aussehen sollte, dafür bietet der Dom zu Bamberg (Abb. 30, 31) vielleicht das treffendste Beispiel. Freilich haben auch hier die Gewölbe jetzt Spitzbogenform. Die Grundlage aber bot der alte Heinrichsbau aus dem 11. Jahrhundert und ist die Wirkung des Inneren trotz der Spitzbogen und des polygonalen Westchores eine ausgesprochen romanische. Nicht allein daß die üblichen gotischen Gliederungen und vertikalen Träger fehlen, auch das wichtigste Moment der Gotik, die Tiefenakzentuierung, also die gotische Bewegungsdynamik im Raum, ist nicht vorhanden. Das am meisten Charakteristische für dies Fehlen des Tiefenprinzipes, des Longitudinalsystemes ist, daß der Haupteingang an der Langseite liegt. Es ist keine Fassade da und wir werden durch das Portal der Langseite direkt in die Mitte des Baues hinein geführt. Uns empfangen die schwerlastenden, dumpfen Gewölbe des Seitenschiffes (Abb. 30). Wir werden den Eindruck der steinernen Schwere auch nicht los, wenn wir weiter hinein in das Mittelschiff (Abb. 31) treten. Die steinernen Mauern wachsen zu wuchtiger Größe auf. Das Lastende der Massen, die den ganzen Druck des Schwergewichtes ausüben, beherrscht uns vollkommen. Wir bleiben, dazu von den durch die Krypten erhöhten Teilen der Chöre angehalten, in der Mitte des Baues stehen, und auf uns löst jene wunderbare Festigkeit des Aufbaues, die plastische Stabilität der Baumassen, das Kubisch-geschlossene des begrenzten Kirchenraumes in seiner dumpfen Schwere der Erscheinung bei geringer Lichtzufuhr seine monumentale Wirkung aus. Innerlich und, wie wir sehen werden, auch

äußerlich steht der Bau wie ein mächtiges Kastell, wie eine Kirchenfeste vor uns, erhebt er sich, wie in die Ferne den trotzigen Heiden drohend, über der unter ihm gebreiteten Stadt. Aus ihm spricht die Geschichte der Eroberung des heidnischen Ostens durch das Christentum, er kündet, daß die Kaiser zugleich ritterliche Streiter der Kirche waren. Es ist das gewappnete, kühne, kampfesfeste, deutsche Rittertum, das hier lebendig bleibt Trotzig fast stehen auch im Inneren die einzelnen Teile des Baukörpers gegeneinander, die Chöre mit ihren Krypten stemmen sich beiderseits gegen das bedrängte Mittelschiff auf. Das ist trotz der gotisierenden Spitzbogen deutsch-romanisches Stilgefühl ureigenster Art. Bamberg verwandt, aber schon leichter ist Naumburg.

Stellen wir nun dagegen einen mittelrheinischen Bau, der jener typisch deutschen Grundform, der Krypten wie des gebundenen Systemes entsagt, so werden wir erkennen, daß nicht die Einzelbildung, sondern der Kern der Gesinnung und Gestaltung den Stil ausmacht. In Maria-Laach finden wir einen ganz in hochromanischer Epoche (1093—1156) durchgeführten Bau, dessen Einzelerscheinung zwar nirgends von gotischen Einzelformen getrübt ist, aber an Stelle des gebundenen Systemes bei quadratischem Grundriß der Gewölbe das oblonge Mittelschiffgewölbe bringt. Burgundischer Einfluß wirkt in dieser an das dortige Tonnengewölbe mit Stichkappe anklingenden Form, ebenso wie in der gesteigerten Akzentuierung der Stützen bei wachsenden Höhenproportionen einerseits und in schnellerer Folge andererseits. Dadurch kommt eine größere Beweglichkeit, lebhaftere Schwingung in den Innenraum. Die starke Stabilität und massive Geschlossenheit, die Haltung und würdevolle Ruhe deutschromanischen Stiles sind gebrochen. Trotz Doppelchor wirkt der Bau im Inneren undeutsch. Es beherrscht die rhythmisierte Tiefenbewegung in französischem Geiste den Bau. In eigenartigem Gegensatz dazu steht der Außenbau (Abb. 39), der in großer Schönheit und Einheit den Charakter des deutschromanischen Stiles in monumentaler Verkörperung und klarer Geschlossenheit widerspiegelt, sicher ein Beweis dafür, wie viel mehr dieser Stil an der Entwicklung des Außenbaues seine Größe gefunden hat, während im Innenbau die französische Gotik ihn bald vollkommen überholt, dank der weitgehenderen Entwicklung eines Systemes von innen heraus.

Jedenfalls zeigen diese beiden, in der Doppelchoranlage gleich angelegten Bauten, welcher Zwiespalt trotz gleichem Grundriß deutsche und französische Systeme trennt, ein Gegensatz, der vor allem in dem auf Zentralisierung gerichteten Verlangen des deutsch-romanischen Stiles gegenüber der dem Longitudinalbau zustrebenden, französischen Gotik wurzelt. Noch war der deutsche Eigenwille gerade in diesem Grundprinzip nicht gebrochen. In den Rheinlanden hatte sicher auf Grund antiker, römischer



Abb. 37. Speyer, Kaiserdom. Seit 1030.

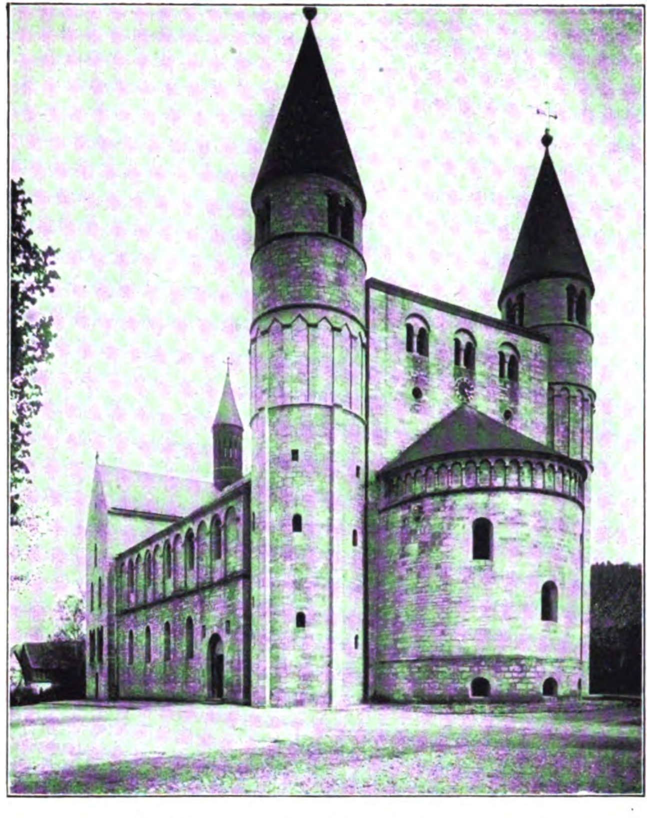


Abb. 38. Gernrode, Stiftskirche. 11. Jahrb.

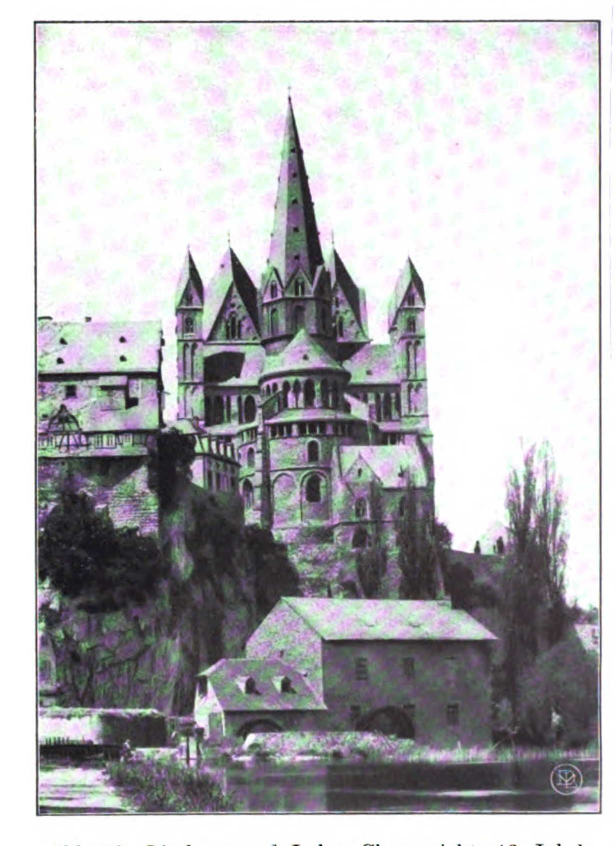


Abb. 39. Limburg a. d. Lahn, Choransicht. 13. Jahrh.

Abb. 40. Maria-Laach. Hochromanischer Bau. 1093 — 1156.



Abb. 41. Köln, S. Aposteln. Dreiconchenchor. Um 1200.



Abb. 42. Köln, S. Aposteln. Inneres.

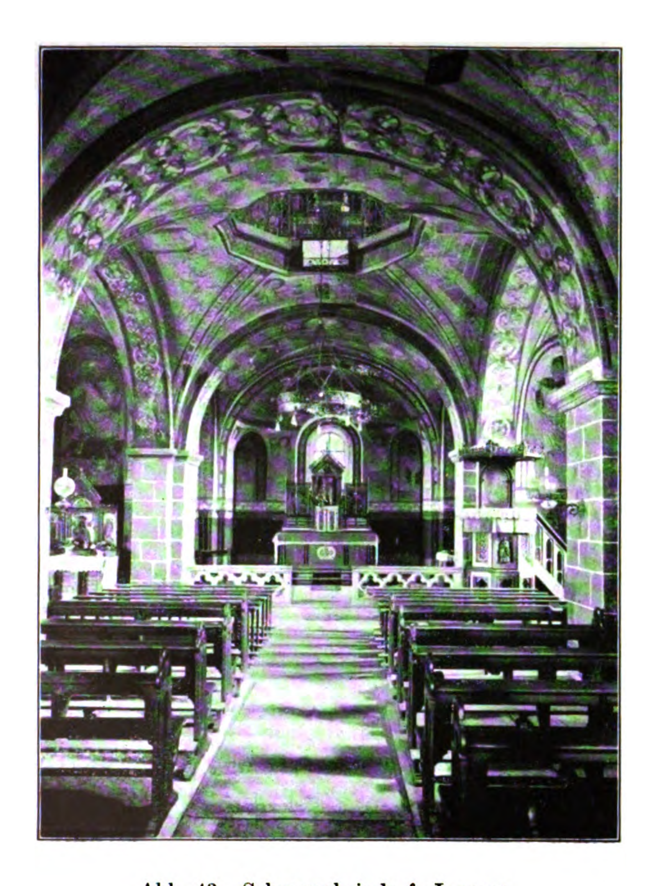


Abb. 43. Schwarzrheindorf, Inneres.

Abb. 44. Schwarzrheindorf, Äußeres.



Abb. 45. Toulouse, S. Sernin, Choranlage. 12. Jahrh.

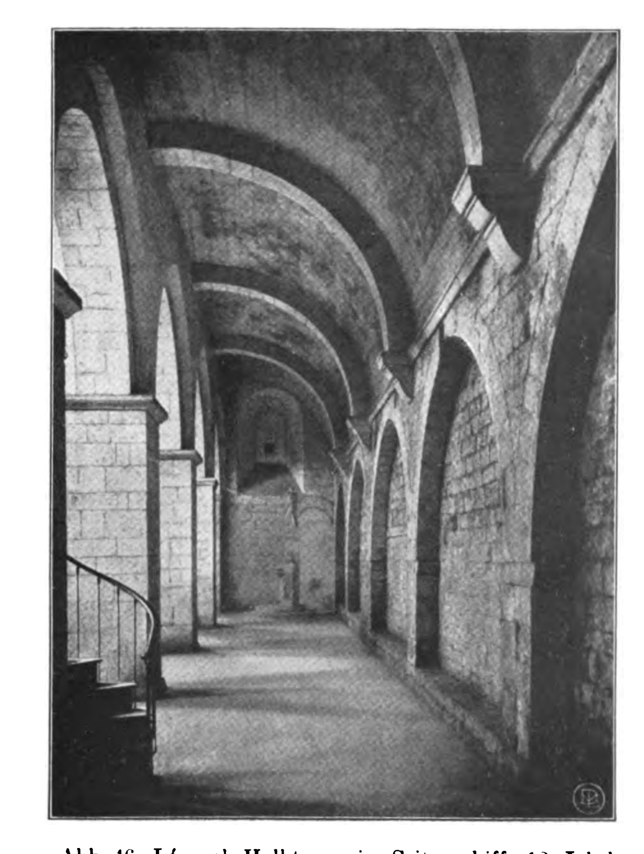


Abb. 46. Léoncel, Halbtonne im Seitenschiff. 12. Jahrh.

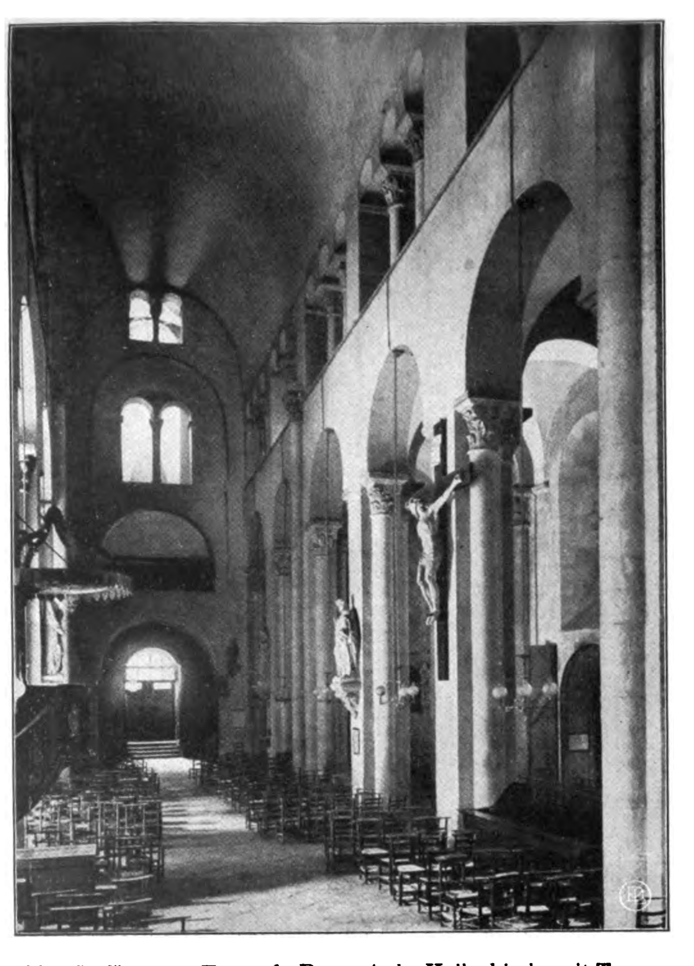


Abb. 47. Clermont-Ferrand. Romanische Hallenkirche mit Tonne.



Abb. 48. Autun, S. Lazaire. Tonnengewölbte Pfeilerbasilika. 1147.



Abb. 49. Chartres, Kathedrale. Seit 1194.

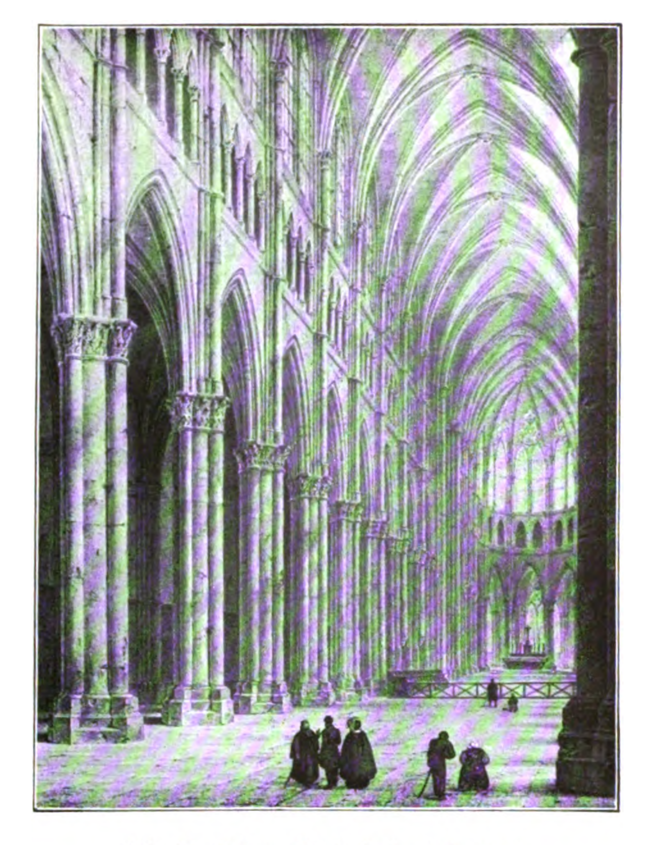


Abb. 50. Reims, Kathedrale. Seit 1212.

Bauten — ich nenne den Kaiserpalast in Trier —, aber auch neu angeregt durch italienische oder orientalische Vorbilder, etwa die Grabeskirche oder den Felsendom in Jerusalem, der Zentralbau weitere Formen gezeitigt. Köln, Maria im Kapitol, 1065 geweiht, wurde gewiß auf antikem Fundamente gebaut; es ist eine ausgesprochene Zentralanlage, kreuzförmig mit rundem Abschluß an drei Kreuzseiten, während an der vierten Seite das Langhaus angebaut ist. Es ist das Kleeblatt oder Dreikonchensystem, das etwa 100 Jahre später mit gewisser Leidenschaft aufgegriffen wurde, so in den Kölner Kirchen, voran in S. Maria in Kapitol, weiterhin in S. Aposteln (Abb. 41, 42), in Groß-S. Martin, S. Andreas und S. Kunibert, während in S. Gereon ein Zentralbau auf ovalem Grundriß und im Aufbau an Aachen anknüpfend gegeben ist. Die Entwicklung des Innenbaues zu wuchtiger Größe scheiterte vielleicht an der Schwerfälligkeit des Gewölbesystemes, indem anknüpfend an die antiken Formen die massive, ungegliederte Kuppel gegeben ist. Dieser technische Mangel an Innengliederung war es gewiß auch, der die an Einzelformen so übersprudelnde Zeit sich vom Kuppelbau abwenden läßt, während andererseits der Außenbau, wie wir sehen werden, wiederum glänzende Gestaltung erlebt. Während nun bei all' jenen Bauten die massive Wucht des Baukörpers von beinahe festungsartiger Festigkeit ist, so besonders in S. Martin mit dem mächtigen Vierungsturm, der bedrohlich aufragt, sehen wir in der reizvollen Kapelle in Schwarzrheindorf den Zentralbaugedanken sich mit den schlanken Formen des Übergangsstiles verbinden (Abb. 44).

Unglückliche politische Verhältnisse, der Zusammenbruch des deutschen Kaisertums 1254, aber vielleicht noch mehr die technisch-struktiven Vorzüge, welche die Gotik mit ihrem Gewölbesystem und der strengen Systematik des Aufbaues voraus hatte, lassen die deutsch-romanische Architektur nicht zu letzter Blüte kommen. Es ist ein verzweifeltes Ringen und nur allmähliches Erliegen gewesen. Bis es zu einem wirklichen Mitfühlen und Empfinden im gotischen Geist, im leicht bewegten Rhythmus der Franzosen kam, hat es noch lange Jahrzehnte gewährt. Der sogenannte Übergangsstil bringt zunächst eine außerordentliche Bereicherung der Einzelformen. Und zwar nimmt man sie nicht nur aus Frankreich, etwa die Spitzbogen und Triforien, sondern auch aus Italien, woher die Zwerggalerien (aus Pisa) stammen. Aber weniger diese bunte Vielfältigkeit neuer Dekoration, als vielmehr das lebendige Linienspiel, wirkt zersetzend auf die bisher klar und ruhig empfundene Massigkeit des Baukörpers. Es liegt eben zu viel System in diesen Linien; diese sich reihenden Vertikalen, die in den Diensten zu den Rippen der nunmehr spitzbogigen Gewölbe emporstreben, bringen in stetig sich steigernder Aufeinanderfolge einerseits und in den zunehmenden Höhenmaßen Unruhe und Bewegung in die Bauerscheinung. Bald ist die

einst so schwere Masse des Baukörpers von auflösenden Rhythmen zersetzt. Das Prinzip der französischen Bewegungsdynamik siegt über das Schwergewicht der ruhenden Massen. Das deutsche Prinzip des geschlossenen Raumes im Innern und der statuarisch-massigen Gruppierung im Äußeren unterliegt dem neuen Prinzip der bewegten Form. Aber wir denken gerne an jene sächsischen Bauten der älteren Epoche zurück, in denen ungetrübt stilles, deutsches Formgefühl klingt, während uns bei den spätromanischen Domen die Wucht und Größe erstaunen lassen.

Die Rheinlande sind voll mit glänzenden Bauten dieses Übergangsstiles von rauschender Vielfältigkeit. Aber mehr noch als in bunten Einzelformen hat die Gotik in der lebendigen, rhythmischen Folge von schwingenden Linien, mit der sie durch Träger, Dienste, Streben, Fenstermaßwerk, Emporen, Gewölberippen den bisher unbewegten, schweren Baukörper überspinnt, besser gesagt durchbricht, zur heiter spielenden Lockerung der alten romanischen Massigkeit des Baukörpers beigetragen. Limburg a. Lahns herrlicher Bau sei hier allein als Beispiel angeführt. Noch hat die Gotik nicht ganz gesiegt. Das gebundene System klingt in dem sechsteiligen Kreuzrippengewölbe nach und die Emporen haben etwas von schwerer Gedrungenheit. Aber das Vertikalprinzip dringt in den schlank aufsteigenden Diensten, die in rhythmischem Gleichmaß nacheinander aufsteigen, durch, und die Scheinarkaden über den Emporen tragen weiter zur Auflösung der Wandmassen bei. Trotzdem ist es ein schöner Kompromiß, in dem sich zwei gegensätzliche Prinzipien einen. Der Bauerscheinung ist das Schwere romanischer Raumform genommen und der Innenraum lockert sich in heller Lichtfreudigkeit. Dabei schützt die plastische Festigkeit der Einzelglieder den Bau vor Auflösung. Noch lebt in der Bauerscheinung jenes etwas schwerfällige Lebensgefühl der Deutschen, das nur zaudernd dem leichten Bewegungsschwung der Franzosen Platz macht. Manchmal will es scheinen, als flüchtete der zwischen zwei konträren Prinzipien schwankende Künstler in das Fabelreich dekorativer Phantasie, sich da an der bunten Vielfältigkeit der Einzelformen zu ergötzen.

Es ist eine außerordentliche Fülle von Bauten, die jene in schöpferischer Phantasie übersprudelnde Zeit hat erstehen lassen und es ist zugleich ein formenreicher, eigener Stil. Dabei muß man diesen Formen überraschende Kraft und Fülle zuerkennen. Sie werden nie zum dekorativen Ornament herabgedrückt, sondern entfalten gesteigerte, plastische Individualität; das einzelne Bauglied bedeutet noch etwas für sich. Sei es Fenster oder Portal in Rundbogen oder Kleeblattform, sei es Empore oder Scheinarkade, sei es Säule oder Pfeiler, Kapitell oder Sockel, überall ist feste Körperlichkeit von schwellender Fülle der Profile, weicher Rundung der Masse. Mag auch gotische Bildung, etwa der Spitzbogen oder das Blattkapitell, eindringen,

das Wesen dieser Formen spricht noch die klare Sprache deutsch-romanischen Geistes. Gleichwertig stehen noch die einzelnen Bauteile für sich nebeneinander, die bald als organische Glieder mehr und mehr ineinanderwachsen und in dem Reichtum der Bildung die vielfältige Schöpferfreude des 13. Jahrhunderts widerspiegeln. Die Innengliederung bereichert sich fast immer mit Blendarkaden, wie in Köln, S. Andreas u. a. So entfaltet sich die Emporenkirche aus der in S. Ursula-Köln vertretenen älteren einfachen Form zu der reicheren wie Andernach, Sinzig, Gelnhausen und schließlich mit Triforien in Limburg. Auch die Doppelchoranlage erhält sich noch, wie etwa in Naumburg.

Gelangt immerhin der romanische Stil im Innenraum dank der Schwerfälligkeit des Gewölbesystemes, das dazu von der Gotik überholt wurde, nicht zu voller Entfaltung, um so glänzendere und charaktervollere Form hat er in der Entwicklung des Außenbaues zu machtvoll gegliederter Baumasse gefunden. Der auf klar greifbare Wirklichkeit gerichtete Realsinn des Deutschen fand da besseres Genüge. Es läßt sich ein allmähliches Herauswachsen der Einzelteile zu individueller Form und dann das Zusammenwachsen dieser Teile zu einem lebendigen, von zusammenhaltender Silhouette umfaßten Baukörper glänzend verfolgen. Es ist derselbe Werdegang wie im Inneren, wo, ausgehend von körperloser Flächigkeit, sich allmählich eine massige Formgestaltung entwickelt. Frühromanische Bauten, wie die Stiftskirche in Gernrode (Abb. 38), tragen den Charakter des Zusammengesetzten. Die einzelnen Wände ragen breit in der Fläche auf. Die West-Apsis ist an die hochaufsteigende Querwand hart angelehnt, die Türme stehen ohne inneren Zusammenhang neben dieser hohen Wand. Hart stoßen die Flächen im scharfen Winkel aufeinander. Was an Wandgliederung vorhanden, macht durchaus den Eindruck der an der Oberfläche spielenden Dekoration. Erst allmählich wachsen die Formen im Einzelnen wie im Ganzen heraus. Charakteristisch für die ältere Zeit ist der als breites, schwerfälliges Zwischenstück aufgeführte Bau an der Westseite, der durch zwei Türme flankiert ist. Er findet sich ähnlich in Hildesheim, Dom; ferner als Fassadenbau in Westfalen, Minden, Dom noch plump ohne Türme, in Goslar, Corvey, Freckenhorst leichter aufstrebend mit Rundtürmen, Murbach im Elsaß mit aufstrebenden Türmen. Westfälische Kirchen wie Soest, S. Patroklus entwickeln den über dem Bauganzen sich erhebenden, mächtigen Turm, der dem Bau die schwere Massigkeit eines kastellartigen Baues gibt. Es war eben eine wehrhafte Kirche, die nicht nur in Verteidigung, sondern auch im Angriff gegen heidnische Völker Schild und Schwert führe.

Damit gewinnt der Turm im Aufbau gestaltende Kraft. In der altchristlichen Basilika Italiens hatte der Turm als Glockenturm neben dem

5*



Bau gestanden. Nur im südlichen Deutschland begegnen wir dem isolierten Turm. Die Gliederung des Turmes in scharf getrennte Geschosse mit Gesimsen und Rundbogenfenstern wird immer fester. Das Turmpaar verwächst bald an der Fassade, bald in den Winkeln des Querschiffes angelehnt, mit dem Bau; einzelne schwere Fassadentürme in Brauweiler, Neuß, Köln Aposteln; endlich in Süddeutschland bei einfacheren Dorfkirchen der Chor im festen Ostturm. Dann aber gewinnt der Vierungsturm individuelle Gestalt und wächst als beherrschendes, zentrales Mittelglied aus dem Bau heraus, formt den Außenbau zu lebendigem Körper. Schon Hildesheim, S. Michael, kennt die Vierungstürme. Es sind dem Doppelchorsystem entsprechend zwei Türme, die bald den Zentralgedanken zur Entwicklung bringen und zwar am Außenbau in viel vollendeterer Form und Größe, denn im Inneren.

Erst die rheinischen Bauten des 12. Jahrhunderts bringen die künstlerische Gestaltung des großen plastischen Grundgedankens der romanischen Architektur. Chorapsis, Querschiff und Vierungsturm schließen sich zu einer mächtigen Baumasse zusammen. Der Chor des Trierer Domes und der Ostchor des Domes von Mainz geben die ältere Fassung. Noch lagern die Massen in der Breite, die Apsis ist an die Querschiffwand hart angelehnt, die Türme stehen seitlich fast für sich da. Aber wir sehen in Trier deutlich eine bewußte Gliederung nach Geschossen, mit starker Betonung des Mittelgeschosses, während Untergeschoß und Obergeschoß als Postament und Bekrönung gefaßt sind. Die wie zusammenhaltende Bänder durchlaufenden Gesimse sind plastisch fest und bestimmt. Lisenen und Rundbogengesimse umrahmen klar die einzelnen Felder; rundbogige Fenster und Arkadenreihen steigern weiter den Eindruck der Greifbarkeit und Schwere dieser in die Breite gelagerten Massen. Am Osttor zu Mainz sehen wir in einem Sichzusammenziehen und Sichaufrichten neues Leben in das Ganze kommen, so daß an Stelle jener behäbigen Breite eine leise Aufwärtsbewegung tritt, die ihren Hauptakzent in dem mächtigen, schon ins Achteck übergeleiteten Vierungsturm findet. Von der durch Sockel, hohes Mittelstück und Arkadenreihe unter dem Dach gegliederten Apsis und von den Seitentürmen in gleicher Weise steigt es pyramidal zum Mittelturm empor, wobei freilich noch alles fest und hart gezeichnet erscheint. Andere Kirchen, wie der herrliche Bau in Maria-Laach (Abb. 40), sind dagegen weicher in der Form, geschmeidiger und zugleich voller in der Masse. Die Seitentürme haben sich gekräftigt und übertönen, ebenso wie die Apsis mit ihren Rundformen, die gradlinigen Zwischenstücke, so daß alles auf volle modellierte Körperlichkeit gestimmt ist. Der Vierungsturm setzt sich lebendig nach oben ab.

Wie viel aber diese mächtigen Bauten in ihrer Gesamterscheinung zur

Charakterbildung des deutschen Städtebildes beigetragen haben, dafür möge noch einmal der Dom zu Mainz (Abb. 27) als eines der prachtvollsten Charakterstücke vorgeführt werden. Haftet doch so vieles, was wir an Heimatgefühl in uns tragen, an der großen Silhouette, die jene romanischen Kirchen ode Türme über den Städten aufgerichtet haben. An diesem Bau wird auch jene wuchtige Verteilung der Massen nach den Gesetzen des Schwergewichtes und des Ausgleiches besonders glänzend charakterisiert. In beherrschender Silhouette steht das Ganze in seiner klaren Massenverteilung über dem Stadtbild, über der weiten Landschaft. Der ältere Ostchor hält sich noch in bescheidenen Maßen, während der Westchor sich hoch aufrichtet. Aber das, was er an Masse und äußerer Ausdehnung, gegenüber dem Ostchor hinzubringt, wird geistvoll durch den reichen, die Schwerfälligkeit des Mauerblocks lockernden, dekorativen Schmuck mit Arkaden, Fenstergruppen, Lisenen, Rundbogenfriesen usw. ausgeglichen. Noch wichtiger ist das sichtlich von französischer Gotik stammende Prinzip, die plastische Geschlossenheit des Formvierecks oder der Rundapsis zu brechen und das Achteck bzw. den polygonalen Chor an dessen Stelle zu setzen Die durchsichtige Etagenbildung und die Brechung der Dächer in sich verjüngenden Geschossen beleben und lockern zugleich den Baukörper, sie geben in der Belebung der Silhouetten und Profile der Erscheinung ein leichtes Schweben, in dem sich allmählich nach oben Auflösen, im Gegensatz zu dem klar umrissenen, in der Masse schwerfälligen Ostchor. Aber der Zentralisierungsgedanke herrscht auch hier.

Köln, St. Aposteln (Abb. 42), bringt dann das Weiteste an Zentralisierung der Baumasse. Nirgends mehr eine harte Ecke, ein scharfer Bruch, indem auch die beiden Querschiffenden im Dreichorsystem weich geformt in wuchtiger Rundung abschließen. Die Türme schmiegen sich in diese plastisch modellierten Massen geschmeidig ein. Die Dächer der Apsiden, der Schiffe, des Vierungsturmes zeigen dasselbe Ineinanderübergehen. Das Ganze hat etwas von massiger Fülle und wuchtiger Schwere. Die Monumentalität der Gesamtwirkung steigert sich zum Höchsten in Groß-St. Martin, Köln, wo ein gewaltiger, das Ganze beherrschender Turm aus dem weich geformten Unterteil herauswächst und zur großen Dominante wird. Diese mächtige Turmanlage findet sich auch anderwärts am Rhein, wie etwa in Neuß, S. Quirin. Allmählich kommt mehr Schwingung und Leichtigkeit in die Baumasse, die immer reicher durch belebende Rundbogenarkaden, Zwerggalerien gegliedert und aufgelockert wird. Der französische Einfluß macht sich in der mählichen Steigerung der Proportionen bemerkbar, so daß ein Aufstreben in den immer schlanker werdenden Vierungsturm hineinkommt. Die Kapelle in Schwarzrheindorf (1149—51) ist eines der schönsten Beispiele für solch reich gegliederte, zentralisierte

Chorgruppe von wunderbarer Elastizität des Aufbaues (Abb. 44). Auch Bonn, Münster, gehört hierher mit seinem hochstrebenden Vierungsturm und dem Polygonalschluß der Querschiffe.

Dann aber bedeutet der über dem Lahntal aus hartem Fels mächtig aufstrebende, reichgestaltete Chor von Limburg (Abb. 39) mit doppelter Zwerggalerie, schlank aufragendem Vierungsturm und feinen Doppeltürmen an den Querschiffenden wohl das reichste Beispiel für die mächtige Gruppenbildung am Chor. Der Aufbau dieses Chores, wie er über dem Tal aus dem kahlen Fels gleich einem pflanzenartigen Gebilde organisch emporwächst, unten noch fest und körperlich, je höher aber um so durchsichtiger und belebter in der schwingenden Silhouette, ist eine der reizvollsten Leistungen des Mittelalters überhaupt. Hier begreifen wir, wie es uns weiterhin das deutsche Rokoko lehren wird, daß den nordischen Architekten ganz andere Aufgaben gestellt waren als den Italienern. Wenn diese ihre Kirchen und Gebäude in das feste, steinerne Gefüge der Städte hineinstellten, hatten sie in die Wildnis hinaus, auf die Berge empor zu beherrschender Bekrönung der Höhenlinien oder in das stille Tal hinein, in die weichen Wiesengründe ihre Kirchen zu bauen. Daraus ist ihnen ein anderes Gefühl für das Verhältnis des Baues zur Umgebung, die eben das weite, freie All war, gewachsen. Nicht nur diese feine Komposition der steigenden und fallenden Linien im Außenbau, sondern auch vieles von dem, was die Ausweitung des Innenraumes in der Gotik gebracht hat, ist aus diesem anderen Verhältnis der Bauten zu einer anderen Umgebung heraus geworden. So soll man diese nordischen Kirchen in der Fernsilhouette anschauen und wirken lassen, während der Süden diese Fernwirkung nicht kennt. Die nordischen Kathedralen aber strebten über das Häusermeer heraus, um die beherrschende Silhouette zu gewinnen. Leider steht hier nicht ein gleichwertiger Westchor zur Herstellung des Gleichgewichtes der Massen entgegen. Es entwickelt sich vielmehr nach französischem Vorbild die Fassade mit schwerfälligem Turmpaar, die besonders in der Profilansicht des Baues den starken Zwiespalt der beiden Bauepochen markiert. Die Siebenturmanlage geht auch auf französischen Einfluß, auf Laon zurück. Ein Bau von ähnlichem Reiz in der bewegten Silhouette ist Gelnhausen, der seit 1220 von H. Vingerhut ausgebaut schon stark gotisiert ist. Werden, Fritzlar, Andernach, Arnstadt u. a. kommen hinzu.

Vielfältig in der unendlichen Fülle dekorativer Formen wird mit dem Übergangstil eben auch die Ausschmückung des Außenbaues. Es kommt etwas wie heiteres Spielen, übermütige Gestaltungsfreude, leichte Schöpferphantasie über diese Bauten, deren es nicht nur in den Rheinlanden viele gibt. Aber die künstlerische Leistung verliert an Ernst und Monumentalität, indem man sich ebenso wie im Inneren an der bunten Vielfältigkeit

der Teile ergötzt, aber die Wirkung des Ganzen zurückstehen läßt. Die kölnischen Bauten, St. Aposteln (Abb. 41, 42) und Groß-St. Martin bleiben dank der wuchtigen Größe des architektonischen Baugedankens, der Zentralgruppenverkörperung, die gewaltigsten Leistungen des 13. Jahrhunderts. Steht man unter ihrem Eindruck, so kann man sich nicht tiefer Trauer darüber erwehren, daß hier ein aus der Fremde hereingetragenes Bausystem, die Gotik, verheißungsvolle Ansätze zu monumentaler, architektonischer Gestaltung, die eben im deutsch-romanischen Stil der Deutschen dank ihrem positiven Lebensgefühl auf den Zentralbau hindrängte, zerstört hat. Aber das Longitudinalsystem gelangte zum Siege. Ungern sehen wir die markanten, kraftvollen Formen von echt deutscher Festigkeit und Männlichkeit, von Charaktergröße und Haltung in den wuchtigen Choranlagen den leichteren, lockeren Formen französischer Gotik, einer vielmehr femininen, eleganteren Kunst weichen.

---

7. Die Belebung und Verklärung der architektonischen Form in der französischen Gotik.

Es war die kulturschöpferische Tat des Mittelalters, daß es aus dem wirren Völkerchaos neue Völkerindividualitäten, eigene Sprachformen und nationale Kunststile erstehen ließ. Im Norden erhob sich neben dem östlichen Frankenreich, das zunächst das Erbe Karls des Großen in der Kaiserherrschaft übernahm, das westliche Frankenreich, Frankreich. Aus keltischem Kern in lateinischer Sprachkultur und mit dem frischen Zufluß germanischen Blutes erstarkte hier eine neue Völkergröße, die seitdem zusammen mit Italien und Deutschland die europäische Kultur geformt hat. Der aus diesen Grundelementen erwachsene, neue Volkstypus hat in der Kunst eine wunderbar klare, individuelle Prägung gefunden. Ohne Gotik, ohne das Glockengeläute gotischer Kathedralen können wir uns nicht mehr französisches Wesen vorstellen. Allein im Schatten der mächtigen, gotischen Bauten reifte das französische Volk zur großen Nation aus. Alles Heimatgefühl und Rasseempfinden ist mit dem, was die Kunst in das Land hineinformt, innigst verknüpft. Dabei offenbart sich zugleich der Vorzug der bildenden Kunst, wie der Musik, daß ihre Bildersprache bei allen Völkern mit gleichen Grundformen arbeitet und der Vergleich zur Erkenntnis der Wesensunterschiede von Art und Stil, leichter zu ziehen ist als in der mit verschiedenen Sprachformen arbeitenden Dichtkunst. So werden wir grade im Vergleich zu deutscher, mittelalterlicher Kunst, deren Grund-

wesen ruhende, feste Massigkeit war, in der französischen Kunst das Motiv der Rhythmik und der Bewegungsdynamik als treibende Kraft erkennen.

So interessant es an sich sein mag, auf die Urformen, aus denen heraus die Gotik gewachsen ist, zurückzugehen, man darf ihre Bedeutung doch nicht überschätzen. Das was schließlich französischer Geist daraus gemacht, ist neuschöpferische Tat, begründet in der temperamentvollen Individualität der Rasse. Sicher aber war es wesentlich ein anders kultivierter, mit alten Kunstdenkmälern reicher ausgestatteter Boden, als das urwüchsige Germanien. Dazu war das Land auch durch überseeische Beziehungen mehr orientalischen Einflüssen zugänglich. So findet sich im Süden, wo sich dieser Einfluß neben den antiken Baudenkmälern, die dort überall erhalten waren, sehr stark geltend macht, der Zentralbau mit schweren, massiven Kuppelgewölben öfters in verschiedenfachster Fassung. Die Rundkapelle mit angelegten Nischen (Saint-Michel d'Eutraignes), mit Umgang (Henry-Saint-Sepulcre); die in gleicharmiger Kreuzform reicher entwickelte Anlage (Périgueux, Saint-Front 5 Kuppeln, ganz ähnlich S. Marco, Venedig, und wohl unter orientalischem Einfluß); die Kuppeln in lateinischer Kreuzform (Le Puy, Angoulême, Solignac, Souillac, Fontrevrault, Angers); die Hallenkirche in einschiffiger (Cahors, Gensac) oder dreischiffiger Ordnung (Poitiers, Kathedrale als glänzendstes, spätes Beispiel mit kuppelartigem Kreuzgewölbe) und schließlich die Basilika mit mächtigen Klostergewölben (Le Puy, Poitiers, St. Hilaire). So interessant und reich diese Bauten sein mögen, sind sie nicht von weittragender Bedeutung. Sie stehen abseits vom lebendigen Strom der Entwicklung, die allmählich, aber sicher dem Langbau zustrebte.

Aus der reichen Fülle der Motive greift der französische Geist eines heraus und machte es zum grundlegenden Programm: es ist das Tonnengewölbe. In ihm haben wir, wenn wir alles, was Gotik heißt, auf ein Motiv vereinigen wollen, die Grundform der Gotik zu suchen. Ist die tonnengewölbte Basilika die Grundform der Gotik, so haben wir im Struktiven den Grundgedanken und im Rhythmisch-Bewegten das Grundgefühl zu suchen. Spitzbogen, Strebesystem, Kreuzrippengewölbe sind die Hilfsmittel. Auflockerung der Formen, der Wände in einem geistvoll bewegten Linienrhythmus, Auflösung des Raumes in einem heiter durchsichtigen, atmosphärischen Licht ist das Resultat. Manches kommt hinzu: der Ausbau des Chores wie er in Cluny schematisiert wurde, und das Hineinarbeiten dieser gewaltigen Choranlage in das Langhaussytem brachte.

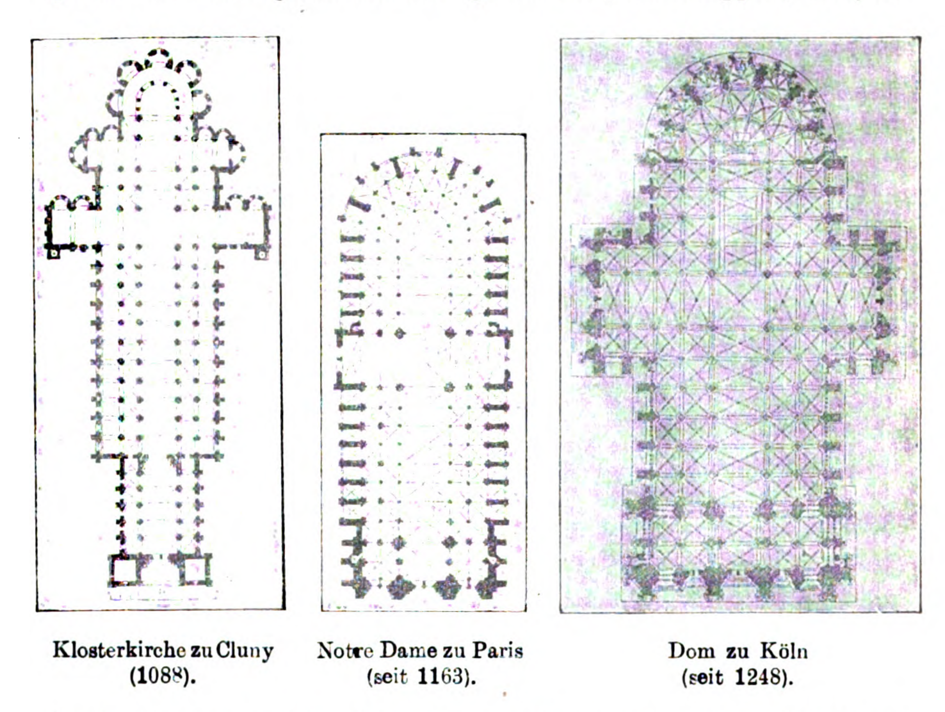
Das Tonnengewölbe spannt sich als zusammenfassendes Gewölbe über den langgestreckten Raum und ist in seiner leichten Art wie außerordentlichen Dehnbarkeit vorzüglich geeignet, selbst solche an sich unglück-

lichen Grundformen wie die des gestreckten Langhauses zu einer Raumwirkung zusammenzuschließen. Erst das Tonnengewölbe bringt das schwierige Problem der Basilka zur Lösung und zwar in einer Weise, die alles Vergangene vergessen läßt, und das Problem des Innenraumes in einer nie vorher geahnten Freiheit und Fülle offenbart. Es war beim Kreuzgewölbe das für das ungleiche Verhältnis von Breite zu Länge zu knappe Maß, welches eine wirkungsvolle Verwendung unmöglich machte. Diese Individualisierung einzelner Raumteile verhindert dazu die Zusammenfassung in großer Raumeinheit. Die romanischen Bauten mit ihren schweren Kreuzgewölben leiden an der zu weitgehenden Akzentuierung des Einzelnen, so daß das Abmessen der Länge mit der zu kurzen Breite mühselig erscheint. Die Lösung wurde erst gefunden, als man das Breitenmaß überhaupt ausschaltete und Tiefe bzw. Länge des Langhauses mit der Höhe in ein richtiges Verhältnis brachte. Dabei möge nebenbei erwähnt werden, daß hiermit der Grundriß schon etwas von seinem fundamentalen Wert verliert, indem der Aufriß, das Höhenmaß, gleichwertige Bedeutung gewinnt.

Die Herkunft des Tonnengewölbes wird sich schwer feststellen lassen. Es ist eine antike Gewölbeform und im Laufe des 10. und 11. Jahrhunderts an verschiedenen Orten zu finden. So begegnen wir der einschiffigen Halle mit weitgespannter Tonne im Süden (Reddes, Montmoreau, Lagrac, Montmajeur, Orange), wobei die Tonne öfters schon eine leicht zugespitzte Form zeigt. Eine Reihe dreischiffiger Anlagen mit drei Tonnengewölben nebeneinander (Lyon, S. Martin d'Ainay; Carcassonne, S. Nazaire, Souvigny); mit Tonnengewölbe im Mittelschiff und Kreuzgewölben in den Seitenschiffen (Poitiers, Notre Dame la Grande, Civray, Saint-Savin); endlich mit Tonnengewölbe in der Mitte und der Halbtonne in den Seitenschiffen (Parthenay-vieux, Preuilly, Léoncel), das sind die Spielarten. Wichtig wird die letztere durch die Entwicklung der Halbtonne, die den struktiven Gedanken, den Druck der mittleren Tonne nach den Seiten hin durch den Gegendruck der angelehnten Halbtonnen aufzufangen und nach der Tiefe abzuleiten, zuerst bringt (Abb. 63). Diese Idee wird weiter in der Hallenkirche mit Emporen ausgestaltet, die besonders in der Auvergne reich entwickelt wird und wo die Emporen Halbtonnen haben, während die Tonne im Hauptschiff wie den unteren Seitenschiffen — in letzteren auch Kreuzgewölbe — herrscht (Clermont-Ferrant (Abb. 47), Issoire St. Paul, Toulouse S. Sernin und S. Nectaire).

Jedoch nicht der Hallenkirche mit drei gleichhohen Schiffen, sondern der Basilika sollte das Tonnengewölbesystem zum Siege verhelfen. Früh schon taucht in der Provence die mit drei Tonnen gewölbte Basilika auf (S. Guilhem-du-désert); dann aber findet sich die in den Seitenschiffen mit Halbtonnen gewölbte Anlage (Arles, St. Trophime, St. Paul-trois-Chateaux, La Grande-Adhémar). Sie ist bedeutsam, da sich aus dem Halbtonnen-

system die struktive Form des Strebebogens entwickelte, indem an Stelle der durchgehenden Tonnen, da wo die Gewölberippen auflaufen, Strebebögen treten. Besonders **Burgund** entwickelte die tonnengewölbte Basilika, in Nevers, St. Etienne ausnahmsweise mit Emporen. Zumeist fehlen die Emporen, dafür taucht ein dekoratives Zwischenstück in rundbogigen Scheinarkaden zwischen den Arkadenbogen und den Fenstern auf. Dasselbe wird später für die dekorative Ausstattung des Innenraumes als Triforiengalerie von weittragender Bedeutung. Tournus, St. Philippert, Paray-le-



Klosterkirche zu Cluny (1088). Notre Dame zu Paris (seit 1163). Dom zu Köln (seit 1248).

Monial, Beaune, und der dritte Bau von Cluny (seit 1088), endlich jedoch Autun, St. Lazare (1147) (Abb. 48). Letzteres bringt nicht nur in der dreigeteilten, horizontalen Höhengliederung von Arkaden, Scheinarkaden, Fenstern, sondern auch in der starken Herausarbeitung der vertikalen Stützen, die die Überspannbogen haltend in schneller Folge den Raum in die Tiefe gliedern — es sind ziemlich klassisch gebildete Pfeiler mit vorgestellten Pilastern —, einen lebhaften Bewegungsrhythmus in die Höhe wie in die Tiefe. Damit hat endlich das **Longitudinalsystem** auf Grund des Tonnengewölbes seine Lösung gefunden.

Das zweite bedeutsame Grundmotiv der Gotik ist die reiche Entfaltung, die der **Chor** in Frankreich gefunden hat. Derselbe ist anfänglich ein gesondertes Motiv, und scheint beinahe dem einseitig gerichteten Longitu-

dinalsystem des Tonnengewölbes im Langhause entgegen das Zentralsystem zu betonen. Die gewaltige Arbeitsleistung der Gotik ist es gewesen, Chorpartie mit Langhaus, Zentralanlage mit Longitudinalsystem zu verschmelzen. Das Resultat in Frankreich war, daß erstere unterlag und in den einseitigen Richtungsschwung des letzteren hineingezogen wurde. Es ist bezeichnend für die geistreiche Art des französischen Wesens, daß die Gegensätze nicht gleich scharf wie in Deutschland aufeinander prallen und die Verschmelzung zu einer einheitlichen Gesamtwirkung vollkommener zugleich geworden ist. Wirksam war dabei ein stark schönheitlich gerichtetes, rhythmisches Gefühl, das Schwingung von feinstem Sentiment in die Bauglieder bringt.

Der Chor erweitert sich zunächst mit radiantem Kapellenkranz, der sicherlich dem rituellen Bedürfnis nach mehr Altären entsprungen ist. Die älteste Anlage von S. Martin zu Tours gilt als frühestes Beispiel. Dann kam der Chorumgang hinzu, der in Reims, S. Remy; Toulouse; S. Sernin; Cluny (Abb. S. 74) u. a. leidenschaftlich aufgegriffen wurde. Vielleicht spricht sich hier schon das Durchdringen des Richtungsprinzipes aus, indem gewissermaßen die Seitenschiffe in den Chor hinein durchwachsen. Weiterhin kommt es sogar zum doppelten Chorumgang, wofür die spätere Anlage von S. Martin zu Tours das wichtigste Beispiel ist. Die Lust an der Vervielfältigung der Motive und deren Bereicherung wächst sichtlich. Cluny, St. Benoit-sur-Loire, La Charité-sur-Loire bringen auch am Querschiff Kapellen. Zum Dreikonchensystem wachsen sie aber nur in Noyon und Soissons aus und wir dürfen hier wohl Beziehungen zu Köln annehmen.

In dieser Vervielfältigung der Motive drückt sich zugleich das Streben aus, den Einzelteilen die Individualität zu nehmen, ganz im Gegensatz zu der bewußten Heraushebung der Bauteile in Deutschland. Ein Blick auf den Grundriß eines hochgotischen Baues (Abb. S. 74) lehrt das in hohem Maße. Während auf deutschen Grundrissen das Vierungsquadrat als Grundmaß beherrschende Bedeutung hat, sieht solch französischer Grundriß wie ein vielmaschiges Gewebe aus, wobei die einseitige Streckung in die Länge auffällt. Es herrscht das Prinzip der Subordination. Aber nun werden all diese kleinen Glieder in einen Bewegungsschwung gebracht, in einen Strom geleitet, der das Querschiff überflutet und im Chor auswirkt, indem oft noch ein weiterer Chorumgang geschaffen wird. Oft haben die fünfschiffigen großen Kathedralen sogar siebenschiffige Chöre. Und was anfänglich etwa als zentralistische Choranlage erschien, wird hineingepaßt und in das vielfältige, gleichmäßige Gewebe der Tiefenanlage hineingeleitet.

Damit hat sich das Longitudinalsystem durchgesetzt. Um nun dieser neuen Grundrißform sichtbare Erscheinung zu geben — wir gehen dabei von der Auffassung aus, daß dem Mittelalter der Baukörper versinnlichter

Grundriß ist —, bedurfte es zunächst der akzentuierten Bewegungsrhythmik in die Tiefe hinein. Diese wurde durch Verkürzung der Trägerdistanzen, die in immer schnellerer Folge gegeben werden, gewonnen. Diese Bewegungsakzente in die Tiefe mußten durch solche in die Höhe hinauf unterstützt werden, oder anders gesagt, Tiefen- wie Höhenrhythmik mußten das gleiche Lebensgefühl, die gesteigerte Bewegungsdynamik zum Ausdruck bringen. Die Höhenrhythmik wird durch die Dreigliederung des Aufbaues, die durch das Einschieben von Scheinarkaden zwischen untere Arkadenreihe und obere Fenster oder auch Emporen erreicht wird, weiter herausgehoben. Im nördlichen Frankreich und in der Isle de France bevorzugt man die viergeteilte Gliederung mit Emporen und Triforien.

Aber erst als man die technischen Mittel fand, diesen Mauern ihre Schwere zu nehmen, den Raum zu öffnen und zu sprengen, war die Gotik im Vollbesitz ihrer schöpferischen Kraft. Das antike Gewölbe war eine schwere, unbewegte Masse, es litt an der steinernen Unbeweglichkeit und dumpfen Gedrücktheit der Form, die zu erleichtern man gerne die farbige Wandverkleidung oder wie in Konstantinopel das Mosaik verwendete. Genialer, gotischer Geist entdeckt das Kreuzrippensystem und erhebt es zum Gerüstwerk der Gewölbe, erfindet das Strebesystem als Resultat der Konzentration der Lasten auf einzelne Punkte und das Abwälzen des Druckes auf die am Außenbau aufgerichteten Strebepfeiler. Man nimmt den Spitzbogen auf, der gemeinhin als wichtigstes und originellstes Motiv der Gotik gegenüber dem Rundbogen des romanischen Stiles gilt. Derselbe war schon vorhanden, wurde aber erst hier systematisch mit Rippen und Trägern zu dem scharf durchdachten Strebesystem verarbeitet. Das Zusammenfassen der Massen und das Ableiten des Druckes gewinnt damit eine fortgeschrittene Beweglichkeit und Vielfältigkeit, indem der Druck von den steilen Spitzbogen leichter auf die Vertikalen abgeleitet wird.

Nie wieder hat ein Menschengeschlecht gleich Großartiges in der Erfindung bautechnischer Konstruktionen geleistet und sie gleich genial zu einem einheitlichen, künstlerischen Ganzen verarbeitet. Ein lebendiges Linienspiel, ein innerlich verknüpftes System von Trägern, Diensten, Streben, Rippen schließt sich zu wunderbarer Einheit zusammen. Rhythmischer Bewegungsschwung belebt den Bau in dem auf- und niederklingenden Spiel der Linien. Aus dem einst so schweren Baukörper, dessen Wesen im romanischen Stil ruhende Massigkeit war, wird ein lebendiger Organismus. Freilich ist es ein Organismus, mehr dem Rankenwerk der Pflanze, den Stämmen und Gezweig eines herrlichen Waldes vergleichbar. Diese steinernen Träger haben Wurzel gefaßt und ihre Zweige in das Gewölbe emporgetrieben. Aber es ist kein düsteres Waldesdickicht, das uns umgibt. Durchsichtig heiterer Glanz, hellstes Licht, zitternde Atmosphäre webt sich in den Raum hinein

und dehnt ihn in fast fanatischem Pleinairismus. Es scheint derselbe Geist zu sein, der uns hier entgegenströmt, duftender Lichtschein, atmosphärischer Dunst, zitterndes Freilicht, wie er auch im modernen Impressionismus lebt. Es ist dieselbe Tagesstimmung, die des heißen, lichtdurchfluteten Sommertages, wenn die Erde atmet und die Luft von einem glühenden Fluidum durchzittert und von tausenderlei Lichtwellen bewegt wird. Alles Gegenständliche löst sich, die Umrisse schwinden. Atmosphärische Verklärung umspielt alles; wir ahnen hier im Inneren das Unendliche des kosmischen Alls. Mittelalterliches Mysterium klingt uns entgegen und vollste Durchgeistigung der Baumaterie erscheint als das wunderbare Endresultat dieses architektonischen Realismus im Mittelalter.

Wir denken an Byzanz und die Hagia Sophia. Gewiß haben verbindende Fäden zwischen Gotik und Orient bestanden. Der innere Sinn des Baues scheint der gleiche: er ist hier wie dort Auflösung der Materie, wobei es sich in Byzanz freilich um Auflösung der antiken, plastischen Körperlichkeit, in der Gotik dagegen um Belebung und Durchdringung des romanischen Baukörpers handelt. Es erscheint mir wichtig, den Wesensunterschied dieser byzantinischen Architektonik und der Gotik schärfer zu charakterisieren. Spricht sich doch darin die gewaltige Verschiedenheit abendländischen und orientalischen Geistes aus. Jener orientalische Raum mit seinem in farbig flammendem Glanz verklärten Kuppelsystem, den in Mosaikverkleidung bunt schillernden Emporen und Rundbögenarkaden erscheint wirklich halbbewußte, sinnlich schwellende Träumerei. Weit von solcher Halbbewußtheit entfernt und in seiner tektonischen Systematik sich geistig über jene orientalische Schöpfung erhebend steht das, was die Gotik geleistet hat.

Wie viel mehr das geistige Denken in der abendländischen Kunst zu Worte kommt und grade die Bewußtheit des künstlerischen Wollens herausgekehrt wird, zeigt der Vergleich. In der Hagia Sophia ist das Gewölbesystem im Inneren verdeckt, von einem gleich farbigem Seidengewand flimmernden Mantel verhüllt, in der Gotik liegt das Gerüst im Inneren bloß und der Künstler ist stolz auf sein technisches Vollbringen. Weiter aber sehen wir das Äußere dort ungegliedert und unverarbeitet, hier aber ist auch der Außenbau durchaus etwas Innerliches, von innen heraus Bedingtes. Geistiges und Seelisches greifen jetzt ineinander und wirken gemeinsam gestaltend, während dort mehr schönheitliche Sinnenlust ein Schwelgen in farbiger Schönheit verlangt.

Ein weiterer Unterschied zwischen Byzanz und Frankreich ist noch der, daß jenes auf antikem Formempfinden und dem Ausgleich in klassischruhevoller, breit lagernder Weiträumigkeit fußt. In der Gotik dagegen kommt zu der geistigen Verarbeitung in Technik und System noch die see-

lische Durchdringung. Ohne den hohen Grad religiösen Pathos, wie er im nordischen Mittelalter aufflammt, ist die gewaltige Belebung, ist allein schon die Idee des Bewegungsrhythmus für die räumliche Gestaltung undenkbar. Damit wird der architektonische Bau zum innerlich empfundenen seelischen Erlebnis. Auch in der Antike und gewiß auch in Byzanz ist das Kunstwerk ein Erlebnis; aber dies Erlebnis ist doch ein mehr materiell-sinnliches, an das rein physische Körpergefühl oder Geschmacksempfinden gebundenes. Nordische Innerlichkeit und gewiß auch frische Natürlichkeit vertieften die Aufgabe künstlerischer Gestaltung. Ihr stark religiöser Sinn, der im Christentum eine höhere, seelische Welt suchte, wollte auch in der Kunst Genüge finden. So wurde der äußerliche Raumrealismus der Architektur zu einem innerlichen Realismus. Die Architektur des Mittelalters gewann Ausdruckswerte höchster Art.

Bevor wir zur eigentlichen Gotik übergehen, müssen wir als das gewiß wichtigste Glied in der Entwicklung gotischen Formgefühles die Kunst der Cisterzienser einfügen, weil sie zur Systematisierung viel beigetragen hat. Das Mutterkloster Cistercium (Citeaux), 1098 von Abt Robert gegründet, wuchs besonders unter dem hl. Bernhard, der 1113 Klosterbruder wurde und bald als der mächtigste Mann der Welt galt, zu einer gewaltigen Kongregation aus. Um 1150 bestanden 500, um 1200 1800 Abteien, die in der gesamten, christlichen Welt eine großartige, kolonisatorische Tätigkeit entwickelten, ausgehend von den vier Tochterfilialen La Ferté, Pontigny, Clairvaux, Morimond. Die Folge war eine streng systematische, sich auf das Notwendigste beschränkende Baugestaltung. Die Zierformen werden nach Möglichkeit abgeschafft, ebenso Türme, Emporen. In gleicher Weise vereinfachen sich Fassade und Apsis, indem diese zumeist graden Abschluß erhält. Den rituellen Bedürfnissen entsprechend entwickeln sich die niedrigen Kapellen, die um Chor und Querschiff, wenn nicht um das Langhaus herumlaufen. Im Anfang mit grader Decke arbeitend, entwickelt sich bald ein einfaches Kreuzrippengewölbe, das sich in sorgfältigem System auf von Kragsteinen getragene Dienste stützt. Neben der sehr sorgsamen, sauberen Arbeit mit schön zugehauenen Quadern und gradlinigem Mauerwerk ist die Systematisierung der tektonischen Formen, in gelehrtenhaft mönchischer Arbeit und strengem Durchdenken einerseits und die bewußte Entwicklung des Longitudinalsystems andererseits die für die Entwicklung des gotischen Geistes bedeutsamste Leistung der Cisterzienser gewesen. Freilich war die eigentliche Entfaltung der Gotik und besonders, was Vielfältigkeit und glanzvolle Pracht, schönheitliche Überfülle bedeuten, nicht den Entsagung und Arbeit predigenden Klosterbrüdern vorbehalten.

Eine andere Kongregation, die der Cluniazenser, hat vielleicht noch mehr zur Festlegung wichtiger Grundprinzipien gewirkt; die Entfaltung der

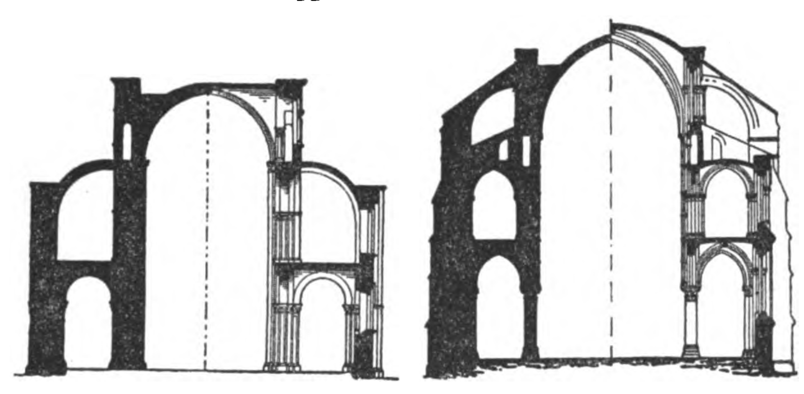
Choranlage zu höchster Vielfältigkeit, die Entwicklung der Doppelturmfassade sind ihr zuzuschreiben. Aber erst als bischöfliche Gewalt und der hohe Klerus eingreift, kommt jene pompöse Monumentalität, die zunächst in Burgund (Tonnengewölbe) und Normandie (Kreuzgewölbe) sich aufrichtend schließlich in der Isle de France, in Paris (Abb. 51) ihre machtvolle Kristallisation findet. So sehr diese Gotik der lebendigste Ausdruck der Seele des französischen Volkes war, diese Kunst war nicht im heutigen gewöhnlichen Sinne Volkskunst, wo es heißt zum Gewöhnlichen herabsteigen, um volksverständlich zu werden. Sie ist im anderen, höheren Sinne Volkskunst, wo die edelsten Kräfte eines Volkes aufstehen und das Volk zu sich emporheben, wo alle Kräfte des Volkes, Männer des Geistes und des Handwerks herangezogen werden und in eigner, schöpferischer Mitarbeit an der Kunst Anteil nehmen. Nur so wächst ein Volk zu höherer Kultur heran, d. h. nur durch eigne Arbeit, durch Anspannung eigner Energien. Die treibenden Mächte aber für diese „Volkskunst" sind wie alles, was wahrhaftig groß ist, auch in Frankreich, aus höchster Geisteskultur, aus dem Kreise weniger, hochgebildeter führender Persönlichkeiten entsprungen.

Suchen wir nach dem Geist, der das vollkommene System gefunden, so haben wir keinen Namen und können wir nur den Ort und das Jahr nennen, wann und wo das System seine erste, vollkommene Gestaltung gefunden hat. Es ist S. Denis und der von Abt Suger seit 1136 eingeleitete Neubau gewesen. Dort war die Geburtsstätte der Gotik und das Jahr 1140, in dem Suger den Chor umbauen ließ, ist als Geburtsjahr zu nennen. In dem fünfschiffigen Chor mit doppeltem Chorumgang und Kapellenkranz gewann das struktive System der Gotik mit der bewußten Konzentration der Lasten auf die Rippen und einzelne Punkte wie mit dem Abwälzen des Druckes auf das äußere Strebewerk seine vollendete technische Lösung. Leider ist grade dieses historisch einzig bedeutsame Bauwerk nicht mehr in alter Form erhalten. Spätere Umbauten haben den Chor im Geiste entwickelter Hochgotik umgeformt.

Es ist grade für die Entwicklung der Gotik charakteristisch, wie das Rippensystem eigentlich entstand. In Italien und Deutschland entwickelt es sich langsam aus der geschlossenen, schweren Kuppel. In Frankreich sehen wir deutlich — und zwar geben einige Cisterzienser-Kirchen das Beispiel —, wie es sich aus dem Emporwachsen der Fensteröffnungen in die Tonne hinein ergibt. Der struktive Gedanke ist zunächst nebensächlich; das treibende Element ist das Verlangen nach mehr Licht, nach freierer Öffnung der Wände. Wir finden, etwa in der Cisterzienser-Klosterkirche zu Bronnbach (Abb. 64) ein ungegliedertes Tonnengewölbe, in das die Stichkappen der Fenster ohne Markierung des Schnittes einschneiden. Die Seitenschiffe haben Halbtonnen, welche den Seitendruck der Mittelschiff-

tonne auffangen und abtragen. Bald entwickeln sich Rippen und wir sehen die Scheitel der Fenstereinschnitte andauernd steigen, bis sie den Horizontalgrad des Gewölbes erreichen. Die Rippen gewinnen immer mehr die Funktion des Gerüstes, das nach unten durchwachsend und sich in strebenden Diensten entfaltend bald den ganzen Bau trägt. Besonders in der Normandie, Picardie und Isle de France entwickelt sich das Kreuzrippengewölbe. Langres zeigt noch die Formen mit Stichkappen, Caen, St. Trinité das Kreuzrippengewölbe und Blindgalerie, ebenso Beauvais, mit Emporen und im gebundenem System, bei sechsteiligem Kreuzgewölbe, dazu Caen, St. Etienne (Abb. unten), zugleich als Beispiel der Emporen mit Halbtonne interessant.

Für den Aufbau kommt als Überleitung aus den schwerfälligen, älteren Formen zunächst eine Gruppe nordfranzösischer Kathedralen in Be-



Caen: St. Etienne (seit 1066). Laon (seit 1165).

tracht, deren Charakteristika das sechsteilige Gewölbe und die Emporen sind, so daß zusammen mit den Scheinarkaden der viergeschossige Aufbau resultiert. Laon (Abb. oben), Noyon, Mantes, Paris, Notre Dame sind die Hauptbauten. Ihnen ist eine gewisse Massigkeit eigen. Die Emporen und die vor geschlossene Wände gestellten Scheinarkaden, letztere z. T. noch mit Rundbögen, belasten die Wände außerordentlich. Die Individualität der Einzelformen ist noch gewahrt, ebenso bei der Gewölbegliederung im gebundenen System, dem die Idee der Raumgruppe zugrunde liegt. Das sechsteilige Gewölbe mit kräftig profilierten Rippen herrscht und läßt das Ganze auch im oberen Abschluß massiv erscheinen. Weiter bewahren die einzelnen Stockwerke ihre Individualität. In Laon wie Paris sind die Träger des Baues unten in den schweren Säulen bzw. Rundpfeilern stark markiert; erst über den Kapitellen wachsen die Dienste empor. Noyon und Mantes halten am Stützenwechsel fest, indem die Pfeiler, welche die Überspannbogen tragen, kräftiger gestaltet sind. Die Emporen sind in

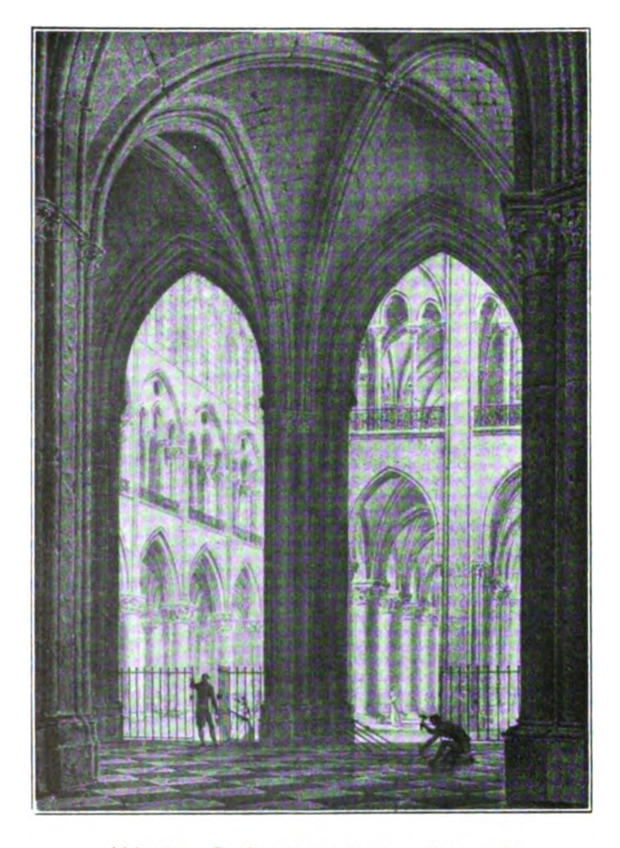


Abb. 51. Paris, Notre Dame. Seit 1163.

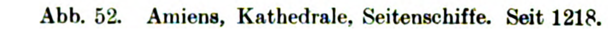


Abb. 52. Amiens, Kathedrale, Seitenschiffe. Seit 1218.

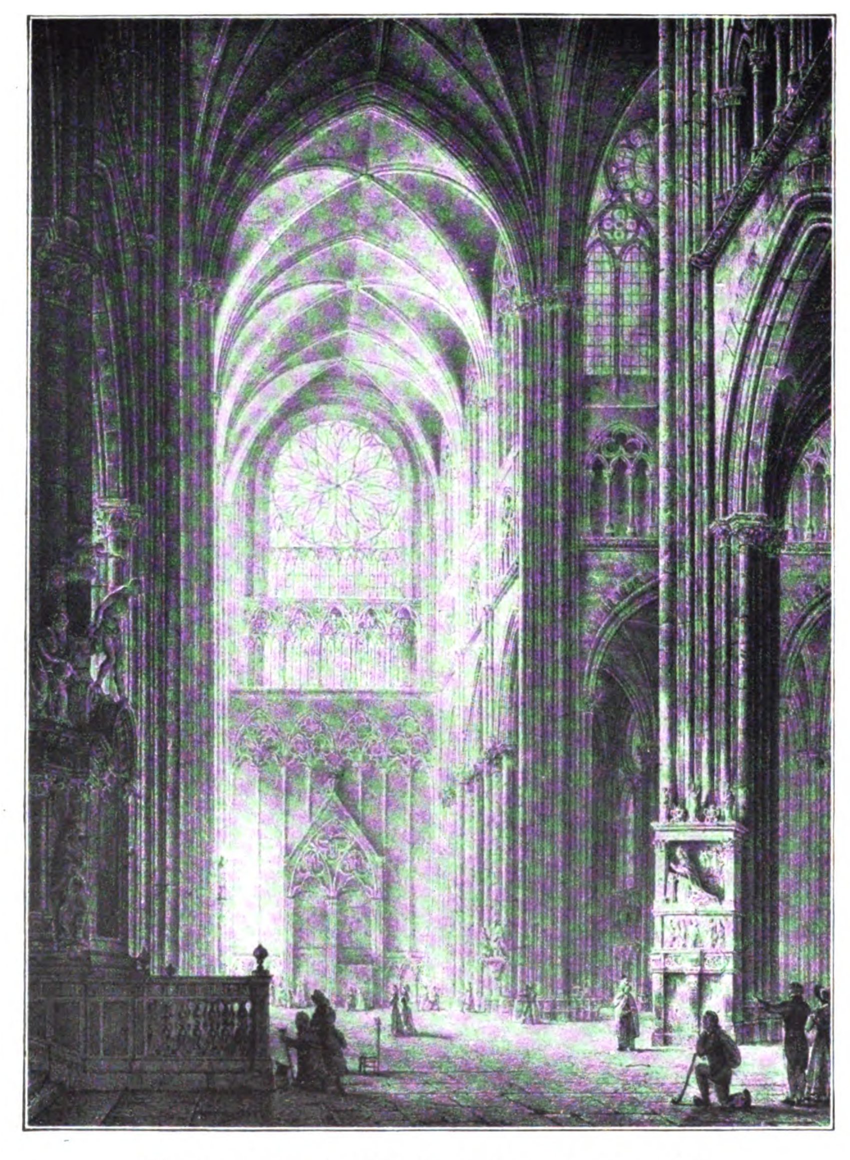


Abb. 53. Amiens, Kathedrale. Blick in das Querschiff.

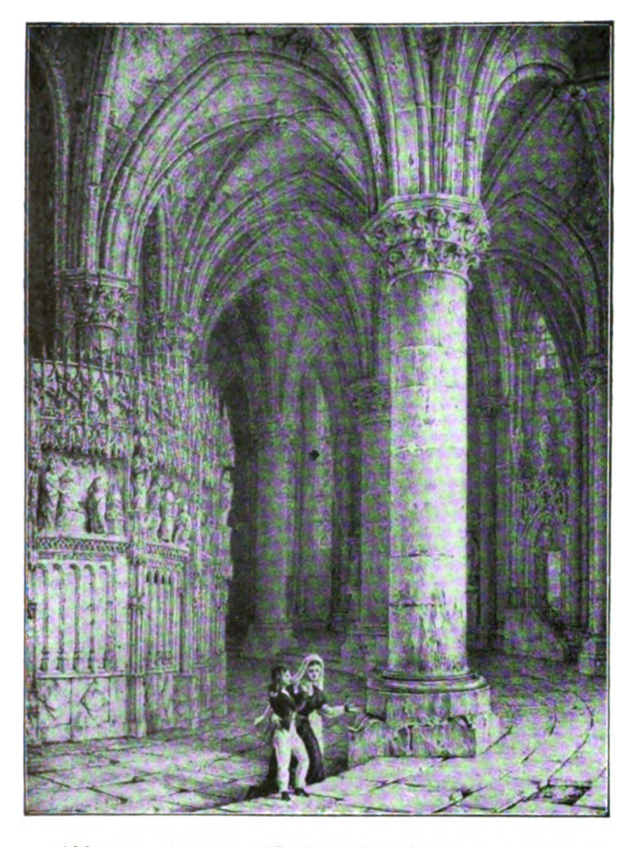


Abb. 54. Chartres, Kathedrale. Chorinneres. 1194.

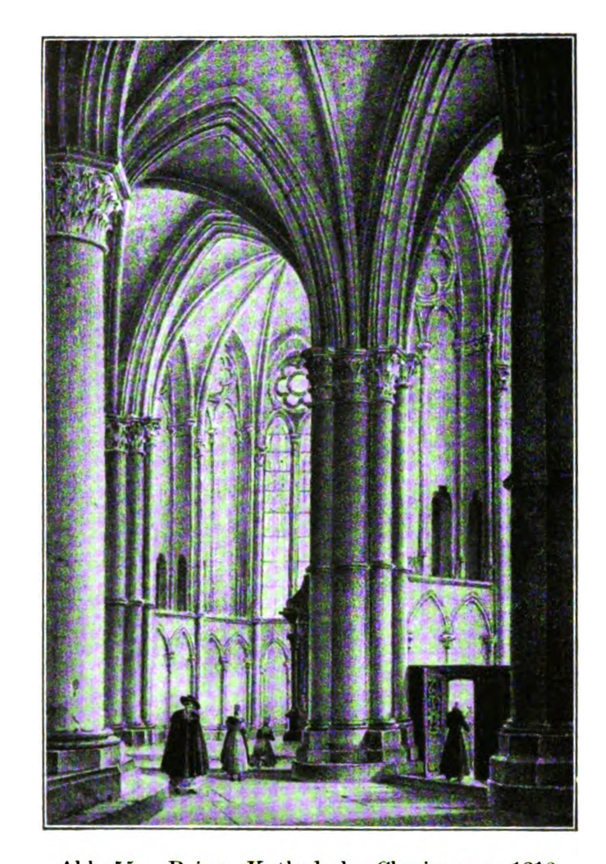


Abb. 55. Reims, Kathedrale. Chorinneres. 1212.

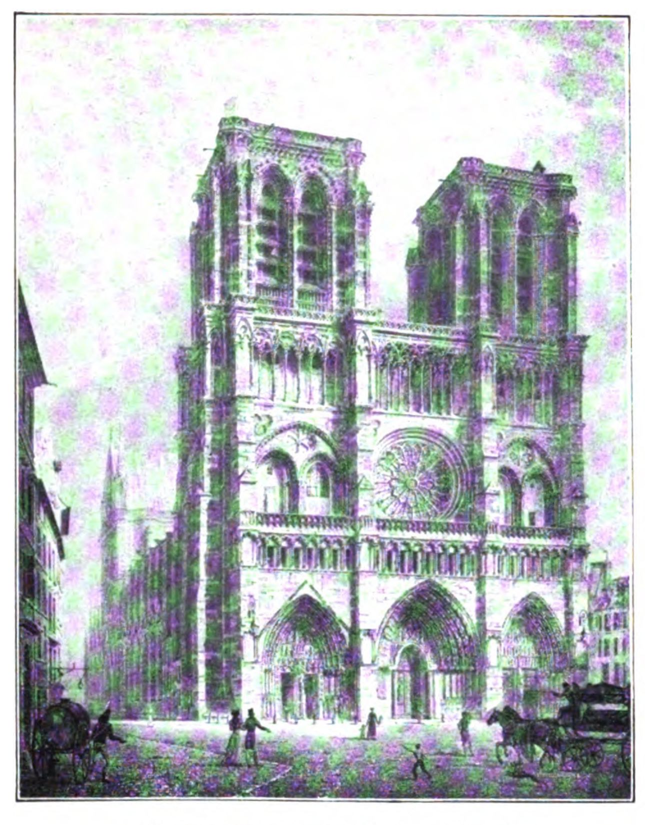


Abb. 56. Paris, Notre Dame. Fassade.

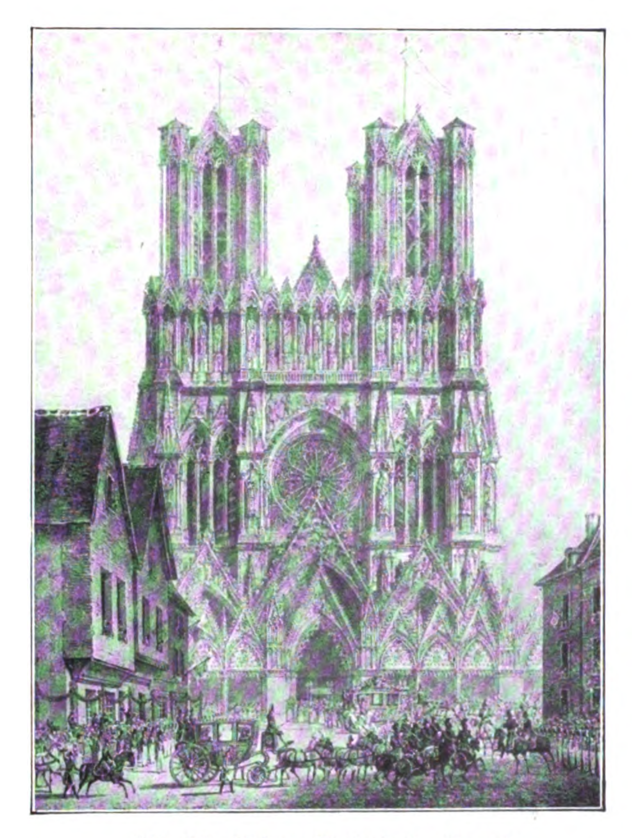


Abb. 57. Reims, Kathedrale. Fassade.

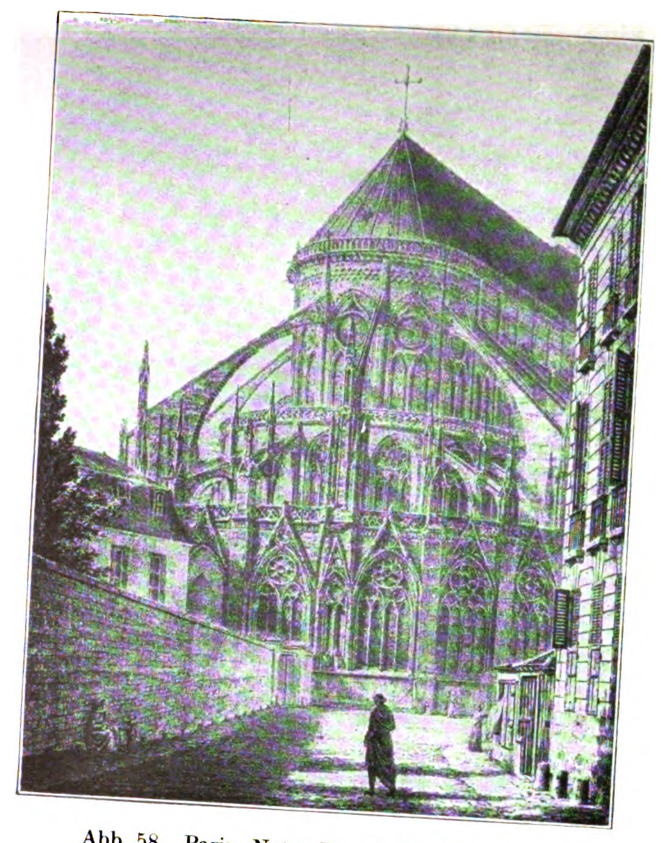


Abb. 58. Paris, Notre Dame. Chor. Seit 1163.

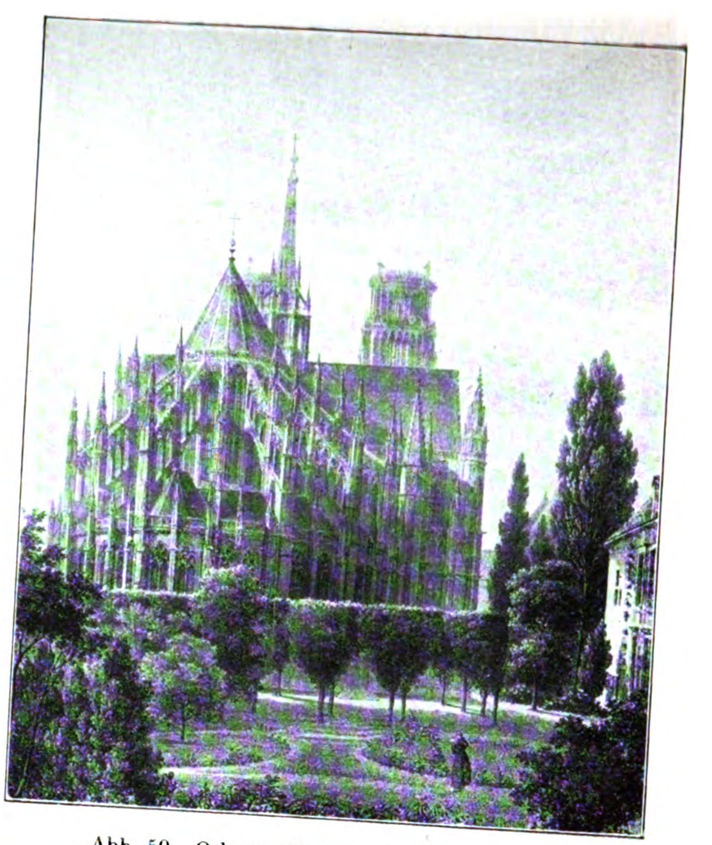


Abb. 59. Orleans, Kathedrale. Chor. 13. Jahrh.

Abb. 60. Amiens, Kathedrale. Strebebogen.

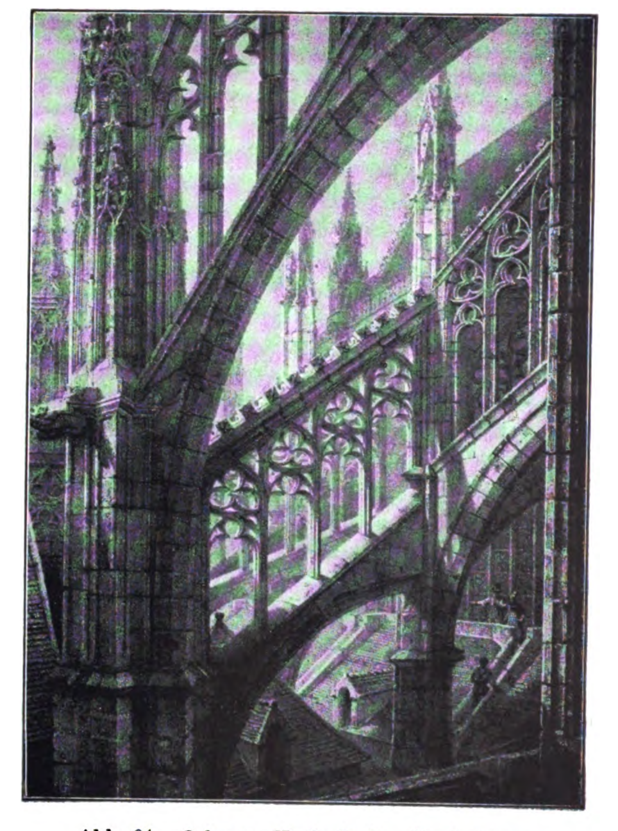


Abb. 61. Orleans, Kathedrale. Strebebogen.



Abb. 62. Exeter, Kathedrale. Decorated Style.

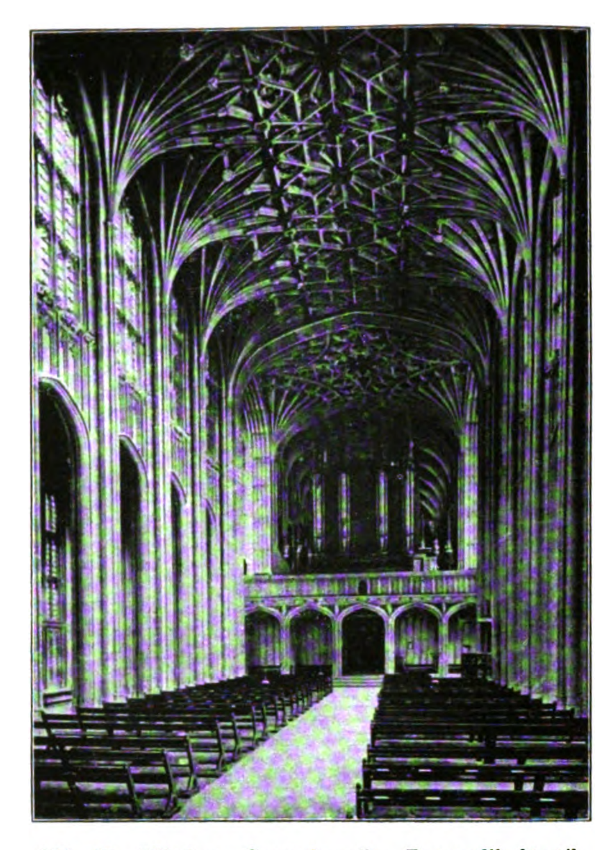


Abb. 63. Windsor, Georgskapelle. Perpendikulärstil.



Abb. 64. Bronnbach, Cisterzienserkirche.
Tonnengewölbe mit Steilkappen. 1157.

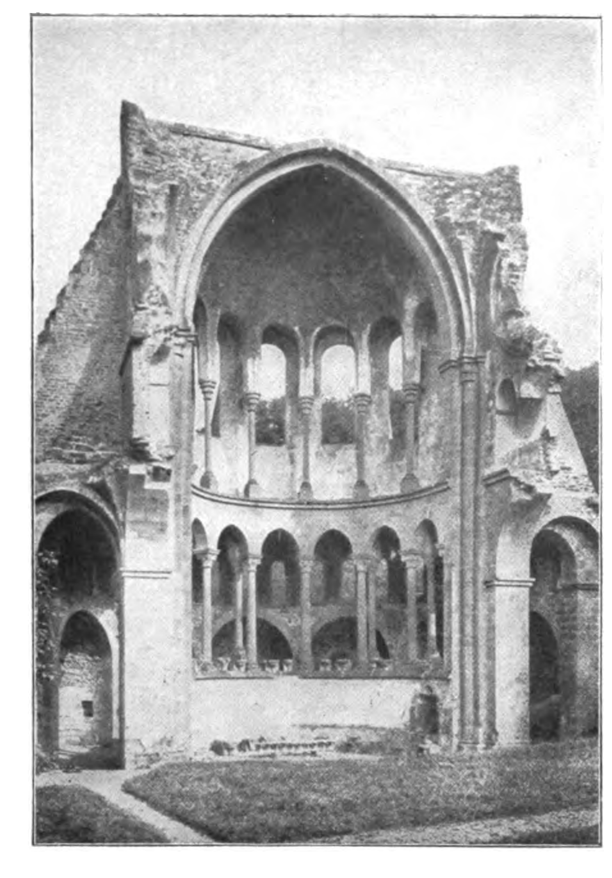
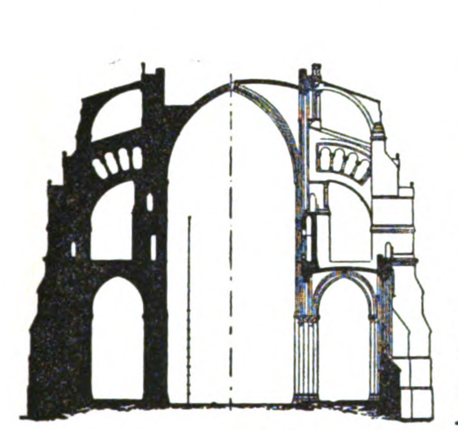
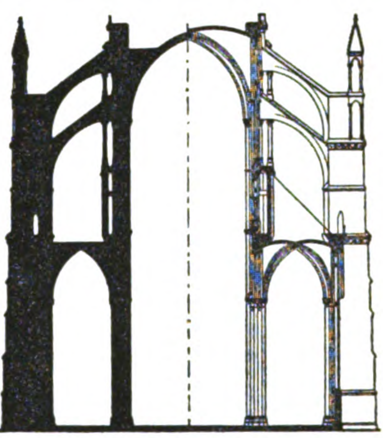


Abb. 65. Heisterbach, Cisterzienserkirche.
Chor mit Umgang. 1202/27.

Noyon und Laon noch sehr schwer, die Arkaden darüber, die entgegen deutschen Formen wie ein breites Band ohne Unterbrechung um den ganzen Raum, auch um den Chor herumlaufen, sind noch rundbogig; in Noyon stehen darüber je zwei rundbogige Fenster. Hinzukommen die gedrängten Proportionen, wobei die freie Weite des Raumes eine gewisse plastische Monumentalität bewahrt. In Paris (Abb. 51, 56, 58) wird es schwunghafter und leichter, die Intervalle sind nicht mehr so stark differenziert; die Distanzen werden zugleich kürzer und es entwickelt sich jenes rhythmische Gleichmaß der Teile, wo das Auge leicht über das ganze System mit seinen schwingenden Linien und wogenden Lichtern hingleitet. In Hinblick auf das auch sonst vorhandene quadratische Kreuzgewölbe und



Chartres (seit 1194).



Amiens (seit 1218).

diese sechsteilige Form hat man auch andere Definitionen für das Werden der Gotik gefunden. Aber das scharfe Bewegungsspiel in die korridorartige Tiefe scheint nur aus dem tonnengewölbten Langbau entwickelbar, und für den Strebebogen ist die Halbtonne die natürliche Vorstufe.

Das sechsteilige Gewölbe, das auch in Sens, Lyon zu finden ist, muß schließlich diesem Ausgleich weichen. Es wird in der Mitte geteilt und aus einem sechsteiligen Stück wird ein aus zwei gleichen, oblongen Gewölben gebildetes Paar. Damit schwindet auch das letzte, was an die romanische Raumgruppierung erinnern könnte. Gleichmäßige, enggeschlossene Reihung tritt an ihre Stelle. Natürlich macht sich diese Vereinheitlichung auch in den Stützen bemerkbar. Die Pfeilerbasilika in ihrer typisch gotischen Form ist gewonnen, indem zugleich die Emporen fortfallen. Damit ergibt sich das dreigeschossige System, das aus den unteren Spitzbogenarkaden zu den Blendarkaden, Triforien genannt, empor zu den Fenstern aufstrebt. Das ist der schöne Dreiklang im Vertikalrhythmus des

Aufbaues. Das Spitzbogensystem tut das Seine diese Bewegung bis hoch hinauf zu den oberen Gewölben flüssiger zu machen. In den klassischen Bauten ist es der feine Zusammenklang, der harmonische Ausgleich zwischen Materie und Geist, der vor Übertreibung zurückhält. Das technisch so vollendete System barg aber ungeheure Gefahren. Ungehemmt durch technische Schwierigkeiten verliert man bald das rechte Gleichmaß zwischen Kraft und Stoff. Der durch den Spitzbogen geförderte Vertikalismus wächst ins Ungeheure, jene schöne Rhythmik schwindet. Man naht sich der Auflösung in abstrakter Linie und körperlosem Licht. Dank dieser Entäußerung der Materie geht auch das, was ich einst architektonischen Realismus nannte, die Bedingtheit jeder Form im Baukörper und seiner sinnlichen Materie verloren. So wird aus dem belebten, innerlich durchdrungenen Raumorganismus ein dünnes Liniengerüste, ein durchsichtiges Skelett, indem bei steigender Vergrößerung der Fenster das überreich einflutende Licht bald den letzten Rest körperlicher Realität verschlingt. Auch diese Kunst wird akademisch, sie sinkt zu mathematischer Spitzfindigkeit und technischer Spielerei herab. Konstruktion ist alles; das was jede Kunst erst zur lebendigen Formgestaltung erhebt, die Macht sinnlicher Vorstellung, ist nicht mehr. Das ist akademischer Manierismus.

Die genialische Schöpferfülle, ihre geistvolle, phantasiereiche und doch streng systematische, gedankenklare Leichtigkeit der Gotik offenbaren uns die drei Hauptkathedralen Chartres (seit 1194 Neubau, 1220 Gewölbe 1235—40 Querschiffvorhallenbau), Reims (1212 beg.; 1215 Weihe; 1241 stockt der Bau, 1428 nach altem Plan vollendet), Amiens (1218 beg.; 1228 Querschiff, 1268 voll.). Dazu kommt Rouen (seit 1207); Beauvais (1240/72 Chor) bedeutet schon den Verfall. Freilich wird uns grade hier klar, welch gewichtiges Wort selbst in dieser scheinbar ideellen und abstrakten Kunst die Individualität führt. Jede dieser großen Kathedralen hat nicht nur ihren eignen Stimmungston, sondern trägt auch ein stark ausgeprägtes Temperament, ein bewußtes, künstlerisches Wollen zur Schau. Aber eines sei wiederum vorausgesagt, alle diese Bauten wollen als Innenräume genossen werden. Allen gemeinsam ist das System der Decke, das endgültig das oblonge, gotische Gewölbe im Mittelschiff bringt. Im Aufbau herrscht die dreigeschossige Anlage mit durchlaufender Triforiengalerie, die nur in Amiens durchbrochen ist. An den Stützen wachsen die die Rippen tragenden Dienste über die schweren Rundpfeiler herab zum Boden, die Fenster zeigen entwickeltes Maßwerk, wie überhaupt alles Ornament von glänzender Fülle und reichem Wechsel der Formen ist. Der Chor wird mit dem Querschiff zu einem mächtigen, fünfschiffigen Raumganzen mit doppeltem Chorumgang verschmolzen, indem der Kapellenkranz sich allmählich zu einem mit diesem vollkommen zusammenfließenden Nischen-

system entfaltet und jedem Teil, dem Querschiff, dem Chor, den Kapellen die Sonderindividualität genommen ist. Wenn sich so der Chor sichtlich zu einem lichtdurchstrahlten, hallenartigen Raum ausweitet, betont das Langhaus den Charakter des Longitudinalbaues. Der Vertikalismus, d. h. die Höhenrhythmik ist noch in der klassisch-gemäßigten Form der Hochgotik gehalten. Erst in der doktrinären Gotik, zu der Amiens schon überleitet, wird sie zur einseitig gesteigerten Bewegungsrhythmik in die Höhe und in die Tiefe hinein.

Den Eindruck schlanken Aufgerichtetseins, feiner Flüssigkeit der Linien, geeint mit der zarten Schönheit eines lockeren Helldunkels und mit herrlicher Klarheit, bewahrt Chartres (Abb. 49, 54, S. 81). Die Reinheit der Verhältnisse, das Einheitliche der Raum- und Lichtwirkung ist nirgends gestört durch ein Überwuchern der Phantasie nach der dekorativen oder struktiven Seite hin. Das wundervolle Verhältnis der Höhenmaße, wo im rhythmischen Dreiklang vom spitzbogigen Untergeschoß zur Triforiengalerie und zu den Fenstern allein die Schönheit des Linienspieles, nicht etwa die Vielheit in dekorativem Maßwerk wirkt, dazu das feine, leise Absetzen der Tiefenrhythmik mit dem Querschiff zwischen Langhaus und Chor, all das läßt Chartres als das Vollkommenste an gotischer Raumkunst in edelster Klassik erscheinen. Chartres läßt im Aufbau deutlich noch das Einzelne der Bauglieder nebeneinander erkennen. Die Einzelkapitelle der verschiedenen Stützen stehen für sich, die Geschosse isolieren sich, die Fenster sind streng geteilt und wenig verziert, die Rippen der Decke verlaufen auf den hellen Feldern der Gewölbe in energischer Profilierung.

Reims (Abb. 33, 50, 57, S. 80) will etwas anderes sagen. Wenn man höchste Monumentalität in der Größe der Maße sowohl wie in der Fülle künstlerischer Phantasie, in dem starken, sicheren Verlangen nach intensiver Betätigung all der, im Inneren schlummernden, produktiven Kräfte findet, so ist sie hier, wie selten sonst in der Kunst, in gleicher Weise erreicht worden. Alle Verhältnisse sind schlanker geworden. Die Triforienglieder verlaufen gleichmäßig, die Fenster sind mit vom Chor bis zur Fensterrosette immer reicher werdendem Maßwerkgewebe überspannt. Die Gewölberippen spinnen sich leicht verbindend über den Gesamtraum, in dem sie zugleich in steilere Spitzbogen gestellt sind. In dem zuerst begonnenen Chor ist der Rundpfeiler, d. h. die schwere Säule als Stütze gegeben und erst über den Kapitellen wachsen die Dienste empor. Die Wirkung des Bauganzen ist von größter Monumentalität dank der Einheit des Systemes, der Klarheit des Aufbaues, der Gesetztheit der Verhältnisse, der Fülle des Lichtes und der Weite der Räume zusammen mit der Üppigkeit der dekorativen Formen.

Als Überleitung zu dieser glanzvollen Kathedralgotik müßten wir eigentlich noch S. Remy, Reims gedenken, das schwerer und altertümlicher in den entwickelten Emporen wirkt und noch der Frühgotik angehört.

Amiens (Abb. 33, 52, 53, 60) führt zur doktrinären Gotik, in der das System des Vertikalismus seine letzte Verarbeitung zu akademischer Strenge gefunden hat. Schon in Soissons hatten die Träger der Arkaden, als Bündelpfeiler außerordentliche Höhenmaße angenommen. Amiens verbindet damit eine vertikalistische Steigerung der Triforien und der Fenster. Es ist eine immer noch schöne, wenn auch klein wenig schematisch wirkende Rhythmik im Bau, der sich schlank und leicht zu einem lichtdurchstrahlten Raume erhebt. Dazu entfaltet sich in den Einzelformen, im Maßwerk der Fenster ein bewegtes Linienspiel. Freilich spürt man schon ein Ermatten frischer Empfindung, ein Erstarren der Gestaltung in der allzu ausgeglichenen Rhythmik der Glieder. Zu äußerster Übertreibung geht dann Beauvais in seinem gradezu tollen Vertikalismus über; es ist ein struktives Kunststückchen, das insofern nicht ganz gelang, als das Langhaus bald einstürzte. Ein schlauchartiger, enger Korridor mit hastiger Tiefen- und Höhenbewegung der Glieder, in dem uns Angst und Atemnot kommt, immateriell, einem dünnen Linienskelett gleichend, und durchaus im Zeichen der Entartung und des mathematischen Schematismus stehend. An solchen Bauten können wir ermessen, wie viel von starker Realität an Raumform, Linienrhythmik und Lichtglanz jene klassischen Bauten in sich tragen, wie viel Naturkraft und Vorstellungswille zu sinnlicher Gestaltung in ihnen lebendig ist. Das Gleichgewicht zwischen Kraft und Stoff geht erst in der mathematisch berechnenden Spätgotik verloren. Erst da wird alles zur Spielerei ohne Inhalt. Hier formt auch das Licht nicht mehr, es belebt nicht und hält nichts in seinen Armen. Es springt unruhig hin und her, es hetzt und jagt wie die treibende Linien, es prallt dahin oder dorthin, wie ihm die Richtung im Reflex gegeben ist. Das ist nicht mehr Monumentalkunst, sondern Effektkunst.

Wir treten darum gern in die Kathedrale von Rouen ein, wo uns tiefes Helldunkel umfängt und unsere Seele in weiche Töne einbettet. Eine etwas schwere, ungegliederte Empore belastet den in den Verhältnissen massiven Bau. Die Überspannbogen sind fast noch rundbogig, nur wenig gebrochen. Aber wir sind erstaunt, wie der offenbar empfindsame, in tiefen Gedankenreihen sich bewegende Meister diesen schweren Massen und Schatten nun Leben und innere Bewegung verleiht. In den Seitenschiffen häuft er über den wie ein mächtiges, vielgegliedertes Bündel von Stämmen gebildeten Pfeilern ein reiches Stabwerk. Das Spiel der Lichter hat hier, dank des schattigen Dunkels, das sich in den Seitenschiffen entwickelt, seine eignen Reize. Auch da umhüllt ein feiner Silberschleier die Einzelwelt der Teile.

Nur langsam kommt jenes schwingende Schweben in den Raum, das uns vom Boden lösen will, und überirdische Gefühle in uns weckend, etwas von mystischer Verklärung über uns bringt.

Rouen besitzt dazu in der S. Queen-Kirche ein glänzendes Beispiel für die leichtbeschwingte Gotik in den schlanken Proportionen der Amiens-Kathedrale, wobei sich die Triforiengalerie, nur im Chor vor den Fenstern stehend, zu einem zarten, eleganten Stabwerk entwickelt. Auch da ist noch ein gemäßigtes, rhythmisches Verhältnis der Geschosse in schönheitlichem Dreiklang vorhanden. Jedenfalls sind wir in diesen beiden Kirchen von Rouen ebenso wie in denen von Reims, durch die Überfülle an architektonisch-künstlerischer Schöpferkraft und der individualistischen Gestaltungsfülle dieser Zeit überrascht. Es geht ein fast übermütiges Jubeln und Rauschen durch dieses Reich der Pracht. Es sind nicht mehr weltabgelegene Klosterkirchen, sondern prunkhafte Kathedralen, wo die Ehre und der Ruhm bischöflicher Gewalt möglichst glanzvoll und herrlich hervortreten sollten.

Von den übrigen Kathedralen, die damals in einer schier unbegreiflichen Vielfältigkeit allerorts aus dem Boden wuchsen und eine nie dagewesene Fülle überschüssiger Schöpferkraft wie Arbeitsfreudigkeit offenbaren, seien nur das grandios angelegte Bourges (seit 1172, Kryptaanlage einzigartig), von glänzendem Formenreichtum, ferner der besonders reiche, fünfschiffige Chor mit doppeltem Chorumgang und Kapellenkranz in Le Mans (1217 bis 1254), endlich die in der weitgehenden Steigerung vertikaler Proportionen voranschreitende Kathedrale von Soissons (seit 1212 Neubau) mit reichem Maßwerk erwähnt. Das sind nur die wichtigsten Stücke aus der vielfältigen Reihe großer und kleiner Bauten. Aber die Unerschöpflichkeit der gotischen Phantasie hat oft auch sonst übergeschäumt. Schließlich hat sie sich in der Entfaltung reichster, dekorativer Einzelformen ausgelebt.

Jedenfalls vollziehen sich die Auflösung der Raumform und die Systematisierung in doktrinär-struktivem Sinne außerordentlich schnell (seit 1280). Nicht nur in der Übertreibung der Proportionen und Steigerung der Bewegung in die Höhe wie in die Tiefe hinein, sondern auch in der fortschreitenden Entkörperung der Einzelglieder, also in dem allmählichen Ausschalten des Individuellen allüberall scheint sich mittelalterlicher Altruismus besonderes Genüge getan zu haben, so sehr, daß die Erhebung des Individualismus schon als Protest gegen dieses weitgehende Enteignungsprinzip in der Renaissance erfolgen mußte. Die Bauerscheinung verliert dank der Entmaterialisierung oder Entindividualisierung der Bauglieder nicht nur an Reichtum der Bildungen, sondern auch an körperlicher Stabilität. So werden die Triforien allmählich von den immer tiefer durchwachsenden Fenstern aufgesaugt. Damit verschwindet dieses sich um das ganze

Innere herumlegende, breite Band, dieser feste Gürtel im Aufbau. Durchsichtiger, zarter, gegenstandsloser wird die Erscheinung. Wie ein dünnes, rankenartiges Gewebe zieht sich das reichgestaltete Maßwerk über die Fenster. Aber auch der Unterbau wird durchbrochen. Man bevorzugt jetzt Kapellenreihen, die sich an die Seitenschiffe anlehnen. Auch die struktive Vereinheitlichung schreitet vorwärts. Das sechsteilige Gewölbe der Frühgotik ebenso wie die Differenzierung der Stützen war schon in der Hochgotik geschwunden. An der Hand des oblongen Kreuzrippengewölbes und des übereckgestellten Bündelpfeilers entwickelt sich ein gleichmäßiges Schema des Aufbaues, von akademischer Nüchternheit. Die schöne Vielfältigkeit der Bildung ist im System untergegangen, die Phantasie in mathematischer Verrechnung und verstandesmäßiger Logik erstarrt.

Einige Bauten seien noch genannt. Paris, Saint-Chapelle im Inneren von feinster Gliederung und aufgelöst in Lichtglanz; Bordeaux, Kathedrale mit einem etwas pedantisch aufgebauten Chor (1260—1310) von immerhin reicher Bildung der Formen und mit schöner Fassade; Bayonne, Kathedrale noch gemäßigt in schöner Harmonie der Formen; Carcassonne, S. Nazaire (1320) mit reizvoll feinem Chor; Orleans mit sehr eleganten Formen und reich entwickelten, schlanken Strebepfeilern und Streckbogen von gewisser Üppigkeit am Außenbau des Chores (Abb. 59, 61); Tournay, der Chor 1338 mit später reich ausgebauter Vorhalle.

Eines mußte uns bei der Betrachtung des Innenbaues klar werden, die Gotik war eine von innen herausgewachsene Architektur. Und zwar im doppelten Sinne „von innen heraus“. Die Konstruktion des Innenaufbaues war das Hauptziel dieser Kunst und zugleich die innerlich seelische Belebung dieses Aufbaues mit Empfindung, rhythmischem Gefühl, bewegtem Leben. Die Gotik war wie keine andere Architektur dem Innenraum gewidmet. Sie steht da, auch schon prinzipiell im Gegensatz zu der deutsch-romanischen Architektur, die am Außenbau die vollendetste Form für ein stark reales Massengefühl gefunden hat. Der Außenbau ist in der Gotik dank dem ganzen System zur rein struktiver Funktion herabgedrückt. Alles am Außenbau ist bedingt durch das Innere. Selbst die Fassadentürme haben erst als Folge der Forderung von innen heraus, indem sie zur Versinnlichung der Höhenrhythmik und des Tiefenprinzipes zugleich beitragen sollen, weittragende Bedeutung erlangt. Sie betonen den Anfang der Bewegung und ebenso müssen uns die Portale (Abb. 34) in das Innere hineinführen. An den Chören fordert das Strebesystem eine Fülle sich häufender Pfeiler und Strebebögen. Die besondere Leistung der Architekten am Außenbau war diese struktiv notwendigen Bauglieder zu einem reichen, mit vielfältigem, dekorativem Beiwerk gezierten Aufbau zu machen. So wird der Außenbau, besonders wenn wir ihn vom Chor aus sehen, zu einem

Schmuckbau mit starker Heraushebung des Dekorativen, ganz im Gegensatz zu dem Inneren, wo das Beiwerk durchaus der Gesamterscheinung, der Raumidee untergeordnet wird. Viel leichter als im Inneren entwickelt sich hier dekorative Spielerei und das Prinzip der Auflockerung und Auflösung der sinnlichen Realität von Baumasse und Baukörper gewinnt am Außenbau in einer anderen, mehr äußerlichen Weise seinen verschärften Ausdruck. Am Außenbau sprüht der Geist mehr in Eleganz und Zierlichkeit, in sprunghafter Laune und lockerer Phantasie. Aber bis es zur Auflösung in der Spätgotik kam, wo optische Scheinkunst sich um mathematischen Konstruktionsgeist hüllt, war ein langer Weg.

Schauen wir in die Vorzeiten, in das 11. und 12. Jahrhundert zurück, so sehen wir, daß es nicht immer so war. Auch da gehen anfänglich die Richtungen auseinander. Der Süden, die Provence, zumeist an den antiken Kuppelbau gebunden, läßt die achteckige Vierungskuppel mehr oder weniger stark herausragen (Le Puy). In Mittelfrankreich, besonders in der Auvergne, gestaltet sich das Äußere schon wesentlich reicher. Dort entwickeln sich die Chöre mit Umgang und radiantem Kapellenkranz zu einer reichgegliederten Baumasse, über die das Querschiff und besonders der Vierungsturm mächtig herauswachsen und zu kräftiger Dominante werden. Es ist ein eigentümliches Doppelspiel: auf der einen Seite die breit gelagerten Massen des Chores mit seinen Kapellen, was noch stark an orientalische Vorbilder erinnert, auf der anderen Seite das mächtige Auftreten des mehr und mehr schlank gestalteten, zumeist achteckigen Vierungsturmes. Es ist der Gegensatz zwischen antik-orientalischem Horizontalismus und nordischem Vertikalismus. Zwei Beispiele seien angeführt. Perigueux, S. Front erscheint noch orientalisch, wie die Hagia Sophia in Konstantinopel, durchaus breit hingebettet. Der Vierungsturm ist schon vorhanden, kommt aber neben dem Vielerlei an Kuppel, Kapellen, Türmchen nicht recht zu Worte. Toulouse, S. Sernin bringt den Sieg des wundervoll in sechs Etagen aufstrebenden, hohen achteckigen Vierungsturmes (Abb. 46) über die Horizontale des Querschiffes und die breit hingelagerte Chorpartie mit ihren zahlreichen Apsiden. All diese Bauten wollen ähnlich wie die romanischen Bauten Deutschlands vom Chor aus gesehen werden. Auch sie sprechen noch kein klares Wort, ob Zentralbau oder Langbau.

Erst in Burgund wird, wie im Innern durch das Tonnengewölbesystem auch im Äußeren die Entscheidung getroffen. Sie liegt für das Äußere in der Akzentuierung der Fassade. Von Cluny her kommt das System der zweigeschossigen Vorhalle mit den flankierenden Fassadentürmen. S. Philibert zu Tournus ist vielleicht das älteste Beispiel dafür, S. Benoit-sur-Loire entwickelt die Vorhalle besonders glänzend, Cluny bildet das Turmsystem aus. Besonders schöne Beispiele für die kraftvoll entwickelten

Fassadentürme weisen unter Cluniacenser Einfluß in der Normandie Caen, S. Trinité und S. Etienne, ferner Jumièges auf. Besonders in Caen ist ein wundervolles Gleichgewicht der Massen zwischen Fassadentürmen und Vierungsturm gefunden. Natürlich ist auch das noch nicht ausgesprochene Gotik. Das Stabile und Geschlossene der Erscheinung im Sinne des romanischen Stiles bleibt in der Festigkeit des Mauerwerkes gewahrt, das nirgends zur Nichtigkeit verdammt wird, sondern nur mit feinen Lisenen und Rundbogenwerk belebt, nirgends jedoch durchbrochen ist. Auch die Geschosse lagern noch für sich übereinander, die Horizontale ist noch betont und ebenso steht, wenigstens in S. Trinité, die Fassade als dreigeteilter Bau mit klarer Scheidung des Mittelteiles von den beiden Turmstücken vor uns. Natürlich ist mit dieser Akzentuierung der Türme der Vertikalismus im Aufbau eingeleitet. Man halte südfranzösische Fassaden mit ausgesprochener Breitenentwicklung (Angoulême) daneben, um den Gegensatz zwischen dieser breitvorgestellten Wand und der neuen Belebung des Aufbaues durch Steigerung der nach oben treibenden, organischen Kräfte deutlich zu erkennen.

Noch wichtiger erscheint jedoch die Betonung der Fassade an sich. Die Front, die Eingangspforte ist herausgehoben. Damit sinkt das Interesse an der innerlich zum Zentralbau drängenden Choranlage. Das Schwergewicht verlegt sich nach vorn. Zeremoniell repräsentativ tritt die Fassade hin und fordert zum Eintritt auf. Erst damit erhält das Longitudinalsystem auch den starken Richtungsakzent von vorn in die Tiefe hinein. So wird die Bewegung fixiert und mit dem Ansetzen zum Schwung geht sie scharf in den Raum hinein. Aber daneben entwickelt sich die Fassade zu einem schönheitlichen Aufbau, der fern von jener einseitigen Akzentuierung und ausgesprochenen Willensäußerung zunächst ein in sich vollkommenes Kunstwerk ausmachen will. Türme und Mittelstück schließen sich zu einem reichgegliederten, harmonischen Ganzen zusammen. Die Fassaden von Laon, Paris Notre Dame (Abb. 56), von Reims (Abb. 57), Amiens, Rouen sind eine wundervolle Folge von Stücken. Chartres gehört noch nicht in die Reihe. Der Zusammenschluß ist noch nicht gewagt, und die Türme stehen mit stark akzentuierter Höhenrhythmik in den Strebepfeilern für sich da; das Mittelstück betont die drei Geschosse, Portal, drei Fenster und Rosette in anderer Weise. Es fehlen die verbindenden Linien. Wichtig ist, daß die drei Portale, die auch hier schon den Eingang reicher gestalten, auf das Mittelstück beschränkt sind, während die Türme mit ihren mächtig aufsteigenden Strebepfeilern für sich genommen sind.

Laon macht in der Folge den Anfang. Schon verteilen sich die drei Portale auf die ganze Breite, das erste Geschoß mit einer mächtigen Mittelrosette und zwei Seitenfenstern gewinnt an Einheit, wenn auch der Mittel-

teil die beiden Seiten immer noch etwas überragt. Schon taucht, den inneren Scheinarkaden entsprechend, eine horizontale Arkadenreihe auf, wobei freilich das Mittelstück etwas übersteht. Das Verlangen nach solcher Einheit der Geschosse ist hier so deutlich, daß selbst die Strebepfeiler und ihre scheidende Vertikale von der Mittelfront entfernt, d. h. durch das Mauerwerk verdeckt sind. Daneben herrscht freilich grade in Laon fast noch der Geist des romanischen Stiles in der geschlossenen Massigkeit des Baublocks, wo die Portale und die rundbogigen Einrahmungen der Fenster des ersten Geschosses noch tief in die schwere Steinwand eingegraben erscheinen und der Fassade mit dem starken Schattenschlag den Charakter rundgeformter Plastik verleihen. Freilich je höher der Bau aufsteigt, um so leichter wird das Gefüge. Bei den Türmen finden wir jene für die Gotik charakteristischen durchbrochenen Ecken, die, sei es, daß sie als leichter gestaltete Strebepfeiler, sei es als Überleitung ins Achteck zu denken sind, die Absicht auf Lockerung der Baumassen nach oben an sich tragen.

Dies Prinzip der horizontalen Lagerung der Massen und der klaren Gliederung der Geschosse übereinander hat in hervorragendem Maße Notre-Dame zu Paris (Abb. 56) durchgeführt. Nicht nur über den Portalen, sondern auch über dem ersten Geschoß, zieht sich ein breites, horizontales Band unter einer Statuenreihe in Nischen, eben der sogenannten Königsgalerie, ein dem inneren Triforiensystem entsprechendes reiches, durchbrochenes Stabwerk. Wenn nun auch die Geschosse noch ziemlich gedrängt in den Proportionen sind, und etwas Breitgelagertes haben, so beobachten wir doch in den oberen Teilen ein bewußtes Emporstreben und Sichstrecken der Teile. Man hat wegen der stark wagerechten Gliederung diese Notre-Dame-Fassade aus der Reihe der klassisch-gotischen Kathedralen scheiden wollen. Man geht da sicherlich in der Betonung des Vertikalismus als Hauptprinzip der Gotik zu weit. Die einheitliche Zusammenfassung der verschiedenen Teile, die gleichmäßige, weitmaschige Gliederung der Gesamtfläche — denn aus jener plastischen Masse, die noch in Laon herrschte, ist eine feinbelebte Fläche ohne starke Schatten oder energische Profile und Gesimse getreten — ist als anderes wichtiges Prinzip hier durchgedrungen. Erst als so wie hier das Einheitsprinzip zum Sieg gelangt ist und als das Massenprinzip des romanischen Stiles, das der Individualisierung der Einzelteile durch das Linien- und Flächenprinzip, wo alles in ein System von Linien hineingebracht wird, verdrängt wird, kann jener Vertikalismus in neuer, edler Fassung siegen. Die Individualität der Teile, der Türme, der Gesimse, der Geschosse geht mehr und mehr verloren. Aber in der klassischen Hochgotik hält sich der Vertikalismus in gemäßigten Formen. Jenem allmählich vordringenden System aufstrebender Linien steht als harmonisierendes Gegenspiel eine reiche Fülle durchlaufender

Horizontalen gegenüber, so daß immer ein schönes Gleichmaß gewahrt bleibt. Ähnlich mit durchlaufenden Horizontalen angelegt ist die Fassade zu Mantes. Daneben entwickeln S. Denis, Lisieux u. a. mehr in den Turmvertikalen betonte Fassaden, und es taucht da schon die Dreieckkomposition mit der Betonung des Mittelteiles durch erhöhtes Mittelportal und herausgearbeitetes Mittelfenster auf.

Diese Akzentuierung der Mitte tritt dann in den Fassaden der klassischen Kathedralen von Reims (Abb. 33, 57) und Amiens zusammen mit steigender Vertikalisierung auf. Die Horizontalgliederung und das Einheitliche der Geschosse ist auch da noch vorhanden. Die Fassade präsentiert sich noch in voller Breite und bewahrt eine gewisse Massigkeit, die in Reims wiederum zur Monumentalität wird, besonders durch das Wuchtige des Aufeinander. Über den drei in wundervoller Pracht gebildeten Portalen, bei deren Disposition sich, wie gesagt, durch Erhöhung des Mittelportales und Zufügung von niedrigen Eckstücken deutlich der Dreiecksaufbau bemerkbar macht, erhebt sich, von klaren Vertikalen und Horizontalen eingefaßt, wuchtig und als unbedingte Dominante im Bau das Mittelgeschoß. Die herrliche Rosette wird als beherrschendes Mittelstück noch in ihrer Wirkung stark erhöht durch eine wesentlich andere, vielmehr auf Lockerung und Durchsichtigkeit hingehende Gliederung der Seitenteile, die in schlanken Doppelfenstern mehr die Vertikale betonen, während sich die Rosette mit dem Portalunterbau zu einer breiten Pyramide zusammenschließt. Über diesem Mittelgeschoß erscheint die mit Statuen gezierte Galerie nunmehr als Bekrönung, indem zugleich die Formen lockerer, die Linien flüssiger werden, um in den ganz leichten und durchsichtigen Turmgeschossen aufzustreben und sich zu verlaufen. Man denke sich schlanke, hochaufgerichtete Turmhelme hinzu und man wird dies starke Leben, mit dem diese Baumasse durchdrungen, wie sie allmählich in Schwung gebracht und zur leichten Aufrichtung gesteigert wird, voll erfassen. Mir will die hohe, klassische Schönheit der Fassade wiederum in dem monumentalen Gleichmaß der Kräfte vollkommen erscheinen. Es ist nicht nur die himmelstürmende Kraft gegeben, sondern es sind auch Widerstände da, auch die Materie, die hier vom lebendigen Geist bezwungen wird, ist vorhanden. Kraft und Stoff, Masse und Bewegung, Körper und Geist wirken vereint zu künstlerischer Harmonie. Und daneben ist die freischöpferische Phantasie in solch übersprudelnder Fülle an dem Beiwerk, in den Ornamenten u. a. tätig, daß man schon lange in aller Zeiten Kunst suchen muß, um ein ähnliches, gleich herrliches Meisterwerk zu finden. Wundervoll ist eben das Materielle der Baumasse und wie diese in unendlich vielfältiger Gliederung weich und schön sich allmählich nach oben hin erleichtert, aus der Breite in die Höhe geht. Vorzüglich schön ist die melodische Rhythmik, die sich

in der langsamen Auflockerung der verschiedenen Bauglieder nach oben hin bemerkbar macht. Die sinnliche Realität des massigen Baublockes einerseits und die schönheitliche Idealisierung in wundervoller Ekstase andererseits, verbinden sich zu gewaltiger, lebenatmender Individualität.

Amiens (Abb. 29) macht einen Schritt ins Reich der Abstraktion von der Materie, wo das Spiel bewegter Linien bald alleiniges Ziel ist. Das Hauptgeschoß verliert den Halt. Es zerfällt in eine untere mit zwei Arkadenreihen horizontal gegliederte und eine vertikal mit Rosette und je zwei Doppelfenstern zur Seite gegliederte Hälfte. Jener wundervolle Zusammenhalt der Bauglieder ist verloren, wenigstens in der horizontalen Lagerung. Um so lauter treten die vertikalen Glieder auf. Die Strebepfeiler der Türme wachsen ungehindert empor, so daß diese Türme das Übergewicht gewinnen. Von jener Betonung des Mittelteiles und der Belastung mit einer geschlossenen Mittelpyramide ist hier nichts mehr zu spüren. Das ist der Triumph des doktrinären Vertikalismus, wie er in der schönen Fassade von St. Queen zu Rouen oder der zerstörten S. Niclaise in Reims auftritt. Letztere betont noch mehr die Mitte und entwickelt die Pyramide, die in der Reimser Kathedrale breitlagernd und schwer war, zu einem durchsichtigen, geometrisch-flächigen Dreiecksystem mit Hilfe eines mächtigen, hochgestellten Mittelfensters. Die Seiten sind vollkommen durchbrochen und lassen das aufsteigende Strebewerk bei der Aufrichtung der vertikalgestellten Baumasse mitwirken. An Rouen, S. Queen imponieren die Türme, die beide selbständig den Vertikalismus zum Äußersten treiben. Die Rhythmik nimmt jenes rasende Tempo der steigenden Proportion an, das sich weiterhin in der Entfaltung des Strebesystems Genüge tut. Auch die hochaufstrebenden Wimperge über den Portalen unterstützen die Vertikalrhythmik, nicht allein in dem Richtungsakzent nach oben, wobei bald die Diagonalen ein wichtiges Moment werden, sondern auch durch die beträchtlichen Überschneidungen, mit denen etwa noch vorhandene horizontale Linien illusorisch gemacht werden.

Zugefügt muß werden, daß bei all den genannten Bauten nicht etwa die Fassadentürme allein dastanden und den Bau beherrschten. Es war zumeist eine Vielzahl von Türmen mit z. T. starker Herausarbeitung eines Vierungsturmes geplant. Auch die Querschiffassaden sind in Laon, Noyon, Amiens, Rouen u. a. von Turmpaaren flankiert. Diese Vielzahl mußte zusammen mit dem Überwuchern der dekorativen Nebenformen, der Fialen, Wimperge, Baldachine, Türmchen, der Strebepfeiler, der Strebebögen usw. die monumentale Wirkung des Baues nach außen bedenklich gefährden. Es versprüht das Geschlossene der Baumasse, und der ganzen Erscheinung wird die Körperlichkeit genommen; es ist nichts von großer, beherrschender Silhouette zu sehen, beides Eigenschaften, die grade der romanischen

Architektur eine monumentale Wucht der äußeren Erscheinung verleiht. Von Jahrzehnt zu Jahrzehnt sehen wir die Reste monumentaler Größe im Aufbau dahinschwinden. Übersprudelnde Phantasie im Detail, geistreiches Spielen mit konstruktiven und dekorativen Motiven tritt an Stelle von Haltung und Ernst. Alles ist in Auflösung und ein Wald von steigenden, schwingenden, fallenden Linien steht auf; springende Lichter, wechselnde Töne wogen hin und her, bis schließlich der ganze Monumentalbau den Charakter eines zierlichen, in Gold und Silber geschmiedeten Schmuckkästchens gewinnt.

Es wäre gewiß interessant, der Entwicklung auch an anderen Teilen des Baues nachzugehen. Man würde feststellen, daß das Strebesystem sich besonders reich am Chor (Abb. 58—61) entwickelt. Dem Architekten böte sich Gelegenheit, die wachsenden Erkenntnisse und Techniken im Gewölbesystem, in der Entlastung der Mauern durch Konzentration des Druckes auf bestimmte Punkte und Überleitung dieses Druckes nach außen durch Strebebogen zu studieren. Der Dekorateur würde die Fülle neuer Motive in der Auflösung der alten plastischen Gesimse und im Ersetzen derselben durch lineare Ornamentik oder durch in die Tiefe hineingearbeitete Hohlkehlen usw. gerne ausschöpfen. Man würde tausendfältige Belehrung finden und entdecken, wie der in der Antike groß gestaltete, statuarische Organismus mit seinen körperlichen Gewalten und der Schwergewichtsberechnung allmählich durch den pflanzlichen Organismus, wo die reiche Verwendung leichten Rankenwerkes über die Vorstellung von Masse und Festigkeit hingeht, ersetzt wird. Solch gotischer Chor mit seinem wundervoll vielfältigen Spiel von aufsteigenden, sich verschlingenden, überschneidenden Linien, die sich aus dem System der Strebepfeiler, Strebebogen, Wimperge, Fialen u. a. ergeben, erscheint gegenüber der unbewegten Massigkeit einer romanischen Choreinlage wie ein geistvoll leichtes, durchsichtiges Traumgebilde.

Schauen wir diese Gotik in der wundervollen Auflösung der Atmosphäre am Außenbau oder bei der zarten Lichtdurchdringung des Innenraumes an, so vermeinen wir den poetischen Gehalt dieser Kunst und ihre träumerisch verklärte Phantasie zu ahnen. Die wunderreiche Schönheit dieses verschleierten, von tausend zitternden Strahlen, Brechungen, Reflexen durchwobenen Innenraumes, der als Raum eigentlich unbegrenzt als weites kosmisches Ganze scheint, und das vibrierende Lichtfluidum, das dieses Strebewerk außen umspielt, wirken berauschend. Hier spiegelt sich in vollendeter Form das Mittelalter und sein Mysterium, das in edelster Verklärung und religiöser Verzückung schwärmt. Ohne die religiöse Ekstase und den hohen Grad der Entäußerung von irdischen Gedanken wie Vorstellungen ist diese Kunst undenkbar. Wiederum spiegelt sie den Geist der Zeit wieder. Immer wird religiöse Sehnsucht in dieser Kunst ihr höchstes

Entzücken, ihr endliches Genüge finden. Die Gotik ist der wahrhaft heilige Stil, die wirklich christliche Kunst; um sie schlingt sich die Glorie mittelalterlicher Geistesgröße im Gottesglauben. Aber es ist eine gottselige, darum lebensfrohe Kunst, heiter strahlend und zugleich fern von jenem finsteren Fanatismus und der oberflächlichen Prunkhaftigkeit des Barocks. Man kann da von Träumerei reden, natürlich nur in dem Sinne, daß man darunter nicht halbbewußte Duselei versteht, sondern jenes höhere Verlangen, das zu übersinnlicher, aber auch hochgeistiger Abstraktion herausstrebend, die platte Wirklichkeit, die grobe, sinnliche Realität meidet und verabscheut.

Ganz kurz möchte ich der Architektur in England gedenken. Sie nimmt eine Sonderstellung ein und zeigt im einzelnen wie im ganzen originelle Formen. Der frühromanische, sog. angelsächsische Stil wird durch den normannischen — Eroberung Englands durch die Normannen 1066 — abgelöst. Außerordentlich gestreckte Bauten mit stark vortretendem Querschiff und zahlreichen Apsiden, mit großen Krypten, Stützenwechsel und Emporen, das gefältete Kapitell und reich dekorierte Portale charakterisieren die Einzelteile. Die beiden Hauptbauten wurden von zwei Mönchen aus St. Stephan, Caen, begonnen. Canterbury 1070 von Lanfranc und St. Albans von Paul, letztere von außerordentlichem Umfang, ebenso Winchester und Ely. Die vollendetsten Bauten dieser Epoche sind die Kathedrale von Norwich (seit 1096) und die Kathedrale von Durham; Gloucester, Petersborough (voll. 1250), Chichester gehören hierher.

Dann kamen der gotische Stil und der Spitzbogen aus Frankreich, der gotische oder „englische" Stil setzt damit ein. Für den Chor der Kathedrale von Lincoln nach 1190) wird trotz gotischer Formen rein englischer Ursprung beansprucht; der Baumeister war ein Engländer. Anders steht es mit dem Ausbau der Kathedrale von Canterbury, die vielmehr französisch anmutet. Ein Wilhelm von Sens hat (seit 1174) die sechsteiligen Gewölbe zwischen den beiden Querschiffen errichtet. Das Langhaus, 1390—1411 vollendet, zeigt dann wie andere hervorragende Kathedralen, wie die von Salisbury (seit 1210), Worcester, Beverley und die Westminster Abtei (1245—1269), deren französischer Stil — Bündelpfeiler, Triforien — sich allmählich abwandelte. Im Grundriß fallen die graden Chöre und doppelten Querschiffe auf. Neben dem Spitzbogen sehen wir Eselsrücken und Tudorbogen. In den Gewölben entwickeln sich an Stelle der Kreuzgewölbe Stern- und Netzgewölbe in immer reicherer Form, bis in das Fächergewölbe. Das 13. Jahrhundert beherrscht der englische, das 14. Jahrhundert der dekorierte, das 15. Jahrundert der perpendikuläre Stil. Für den zweiten seien die Kapitelhäuser von York und Wells genannt, die Kathedralen von Exeter (Abb. 62) Lichfield, Hereford, Merton-College in Oxford, für den dritten

Winchester, Georgskapelle in Windsor (Abb. 63), Kapelle Heinrichs VII. in Westminster, Kings-College in Cambridge u. a. Die Dekoration mit Fächergewölben vieler Art und die reiche Pracht der oft einschiffigen Räume geben diesen Bauten einen ganz typischen Charakter. Auch das Äußere ist außerordentlich reich ausgestattet. Oft finden sich in England reich entwickelte Vierungstürme. wie St. Albans, Canterbury und Durham ferner Lincoln und York. Auch Fassadentürme zeigen sich, so in Durham, Lichfield u. a. Es ist ein durchaus eigner Dialekt, den diese englische Architektur spricht, aber darum von einem englischen Stil im Ursprung zu reden, ist verfehlt. Er ist eine reiche, individuelle Umbildung der französischen Gotik.

---

8. Die Übernahme der gotischen Form in der deutschen Architektur.

Es ist ein Eigenartiges mit der deutschen Gotik. Trotzdem diese Kunst einen deutschen Namen trägt, hat sie ihrem Ursprung nach nichts deutsches. Der Name wurde in Italien geprägt und gotisch sollte heißen barbarisch. Wie wenig barbarisch der Stil in der Tat ist, wie sehr er von gesellschaftlicher Hochkultur und von fast höfischer Zivilisation emporgetrieben war, hat ein Blick auf die französische Form gezeigt. Denn als urfranzösisch, als erste große Kunstäußerung echt französischen Lebensgefühles hat die Gotik zu gelten. Schon ihr unregelmäßiges Wachstum in Deutschland weist auf ein von weither verpflanztes Gebilde. Es fehlt das logische Werden und natürliche Herauswachsen. Wir spüren das mehr Zufällige fremden Einflusses. Erst langsam nahm Deutschland die Gotik in sich auf und hat sich dann seine eigene, individuelle Gotik geschaffen. Wie weit freilich das germanische Element im damaligen Frankreich stärker war als heute, wo seit der Renaissance eine fortschreitende Romanisierung statthatte, ist eine Frage für sich.

Die Wechselbeziehungen des östlichen zu dem westlichen Franken, die damals noch nicht durch scharfe Grenzen oder durch nationalistische Einseitigkeiten getrennt waren, sind zu allen Zeiten des Mittelalters äußerst lebhafte gewesen. Die Kirche und ihre Bannerträger, besonders aber die Klöster, taten das ihre. Man wird im Zweifel sein können, wie viel deutsche Arbeiter an den westlichen Kathedralen mittätig waren. In der Hauptsache wird man annehmen müssen, daß auch da der Zug nach dem Westen stärker war als umgekehrt. Der rauhe Osten hat gewiß wenig Westfranken gelockt. Schon seit dem 11. Jahrhundert ist mit dem sich von Frankreich

her stark ausdehnenden Klosterwesen vielerlei Westfränkisches nach dem Osten gelangt. Man wird aber gut tun, diese Einwirkung auf eine rein geistige Assimilierung zu beschränken, während die ausführenden Kräfte, Bauhandwerker und Bildhauer, gewiß immer in der Hauptsache Deutsche waren. Weiterhin gewann mit dem Emporblühen der zunftgemäßen, von den Klöstern unterstützten Laienbrüderschaften und der Entfaltung großer Werkstätten, Dombauschulen u. a. das lokale germanische Element mehr und mehr die Oberhand. So muß man mit der Annahme von französischen Architekten und Bildhauern möglichst zurückhalten.

Am meisten französischer Geist ist vielleicht in der Vorgotik und Frühgotik tätig gewesen, als die Cisterzienser als christliche Kolonisatoren und Missionäre den Osten besiedelten. Gegenüber den Benediktinern, die ihre Klöster hoch oben auf weitschauenden Höhen errichteten, legten sie ihre Siedelungen zu friedlicher Kulturarbeit mehr in den Niederungen an. Sie haben im Osten und in den Urwäldern Germaniens mehr zu bedeuten, als in ihrem Stammland, in Frankreich. Campen bei Köln (1122) gilt als die erste Stiftung einfachster Art mit typisch viereckigem Chor. Vielfach verbindet sich das Cisterzienser mit dem Hirsauer System, wie in Heilbronn (1132/50), Maulbronn (1178), wo schwere Säulen mit Würfelkapitellen die flache Decke tragen. Bronnbach in Franken (1157) bringt zuerst das Gewölbe und zwar interessanterweise in der älteren, speziell burgundischen Form der rippenlosen Tonne mit Fensterstichkappen im Mittelschiff und der Halbtonne in den Seitenschiffen (Abb. 64). Weiterhin findet sich das Kreuzrippengewölbe in Eberbach (1178/80), Heiligenkreuz (1187); Ebrach, leider innen umgearbeitet, außen jedoch gut erhalten; Riddagshausen, Walkenried, Heisterbach (1202/27), interessant wegen des Rundchores mit Diagonalrippengewölbe und Chorumgang (Abb. 65). Salem und Kailsheim im Süden gehören schon in die entwickelte Gotik hinein. Am meisten Variationen bietet die fast immer gradlinige Choranlage mit einfacher Kapellenreihe an der Querschiffwestseite, oder mit um den ganzen Bau laufenden Kapellenkranz. Im Äußeren fällt die schlichte Gradlinigkeit der langgestreckten turmlosen Kirchen auf, bei denen wie in Ebrach (Abb. 66) schöne Fensterrosetten die Fassaden und auch die grade Chorschlußwand schmücken. Im Inneren finden sich Säulen wie Pfeiler als Stützen der Arkaden, die die Gewölberippen tragenden Dienste ruhen auf Kragsteinen, die über den Arkaden aus der Wand herausragen. Aufmerksam gemacht werden muß auf eine Reihe schöner Kreuzgänge, unter denen Bronnbach und Maulbronn in der reichen Fülle vornehmer und zartliniger Formen hervorragen. Besonders der letztere außergewöhnlich reichgestaltete Kreuzgang wird dann, wenn das Licht reich und voll durch das vielfältige Maßwerk in diese stillen Klosterwandelgänge einströmt, die mit

Arkaden fein gegliederten Wände und das Gewölberippenwerk umspielt oder sich am stillen Brunnenwinkel bricht, zu den reizvollsten Schöpfungen zartfühliger und zugleich weichgestimmter Frühgotik. Das ganze idyllische Wesen dieser klösterlichen Abgeschlossenheit kommt zum Ausdruck und webt sich um die sauber gearbeitete, zugleich außergewöhnlich reiche Formenwelt. Zumeist leisten die Cisterzienser ebenso wie auf allzu vielfältiges Ornament auf die Bemalung Verzicht.

Ein Material aber, das den auf Schlichtheit der Formen ausgehenden Cisterziensern besonders nahe lag, war der Backstein, in dem besonders die deutsche Ostmark ihre Kirchenbauten aufführte. Wir fassen hier auch die reicher geformten, großen Kirchen des Bezirkes zusammen, da das aus dem gemeinsamen Material hervorgewachsene Stilempfinden viel Verwandtes aufzuweisen hat. Wollen wir von der charakteristischen Form der Architektur in der deutschen Ostmark und Nordmark reden, so müßten wir auch auf das hinweisen, was später Bedeutsames im Hallenkirchenstil geschaffen wurde (s. u.). Der ganze Osten ist Kolonisationsgebiet. Die Deutschritter brachten den Backsteinbau und die ornamentalen Formen offenbar aus ihren Siedelungen in Sizilien und Spanien, aber die Cisterzienser haben die Arbeit geleistet. Es sind zumeist Gründungen des 13. Jahrhunderts. Voran steht Lehnin mit seiner dreischiffigen, kreuzförmigen Anlage (gegr. 1180), der 1260 von einem „Conradus magister operis“ eine frühgotische Fassade vorgelegt wurde. Vor allem aber ist Chorin (1273—1334) von Bedeutung. Ein schöner frühgotischer Bau, setzt er die zarte Feinfühligkeit der Cisterzienser in den Backsteinstil um. Das Flächige, Gradlinige der Cisterzienserweise, die Vermeidung jeder massiven Form, die Bevorzugung turmloser Fassaden, grader Chöre und dünnen Linienwerkes findet eigentlich im Backstein ihr bestes Material. Die Westfassade von Chorin ist eines der ersten und feinsten Beispiele solcher dünnlinigen, zartgliedrigen, flachen Dreigiebelfassade ohne Türme (Abb. 67). Das Typische des Backsteinbaues, die Wiederholung gleicher Formen, das Aussparen feiner Blendnischen mit Spitzbogenschluß in kleinen aufgesetzten Dreiecken, die Verwendung von nicht plastischen Baugliedern, von breiten mehr flächigen Mauerstreifen oder flachen Pfeilern — all das ist in charakteristischer Form vorhanden. Etwas schwerer und altertümlicher, d. h. an andere gotische Vorbilder erinnernd, wirkt die Fassade von Pelplin (Anfang 14. Jahrh.) mit eigenartig zu achteckigen Pfeilern zusammengeschrumpften Treppentürmen an den Seiten der Mittelfassade. West- und Ostseite mit gradem Chor zeigen den gleichen Abschluß. Eine kreuzförmige Basilika mit interessantem Chorumgang und Kapellenkranz bietet die Cisterzienserkirche Doberan (voll. 1368) in schönen Verhältnissen.

Gedenken wir der weiteren Bauten in Basilikaform, so nennen wir als

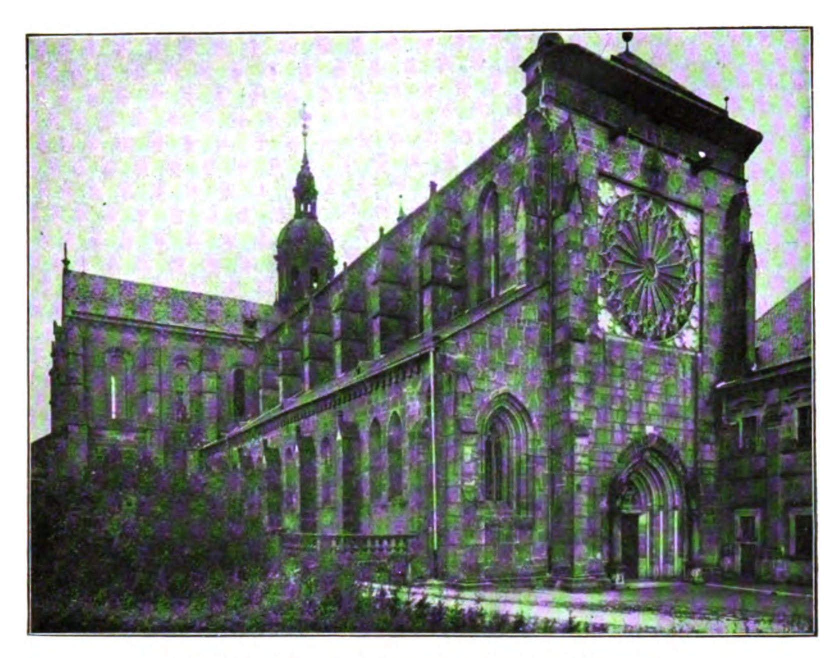


Abb. 66. Ebrach, Cisterzienserkirche. Um 1200.

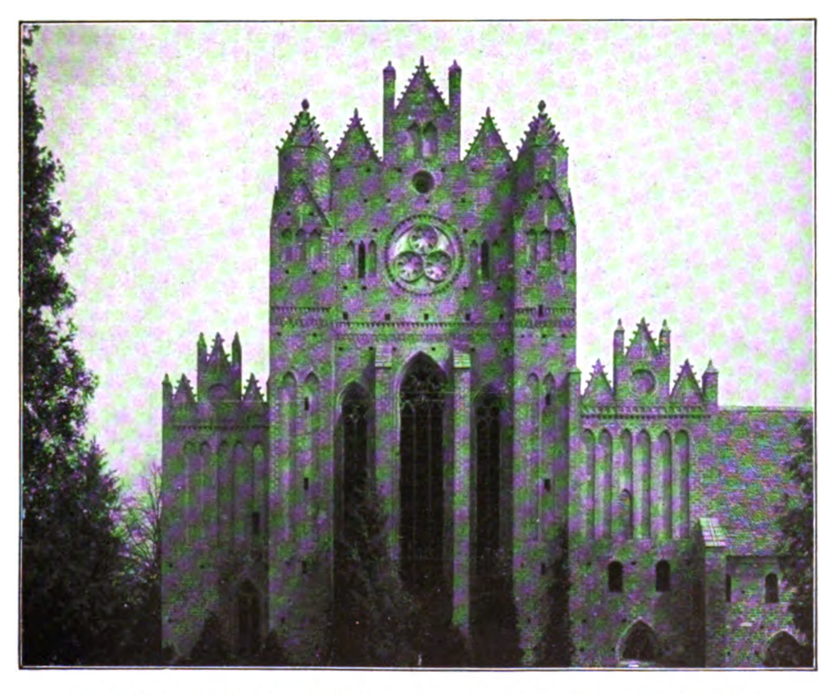


Abb. 67. Chorin, Dreigiebelfassade in Backsteinbau. 1273—1334.

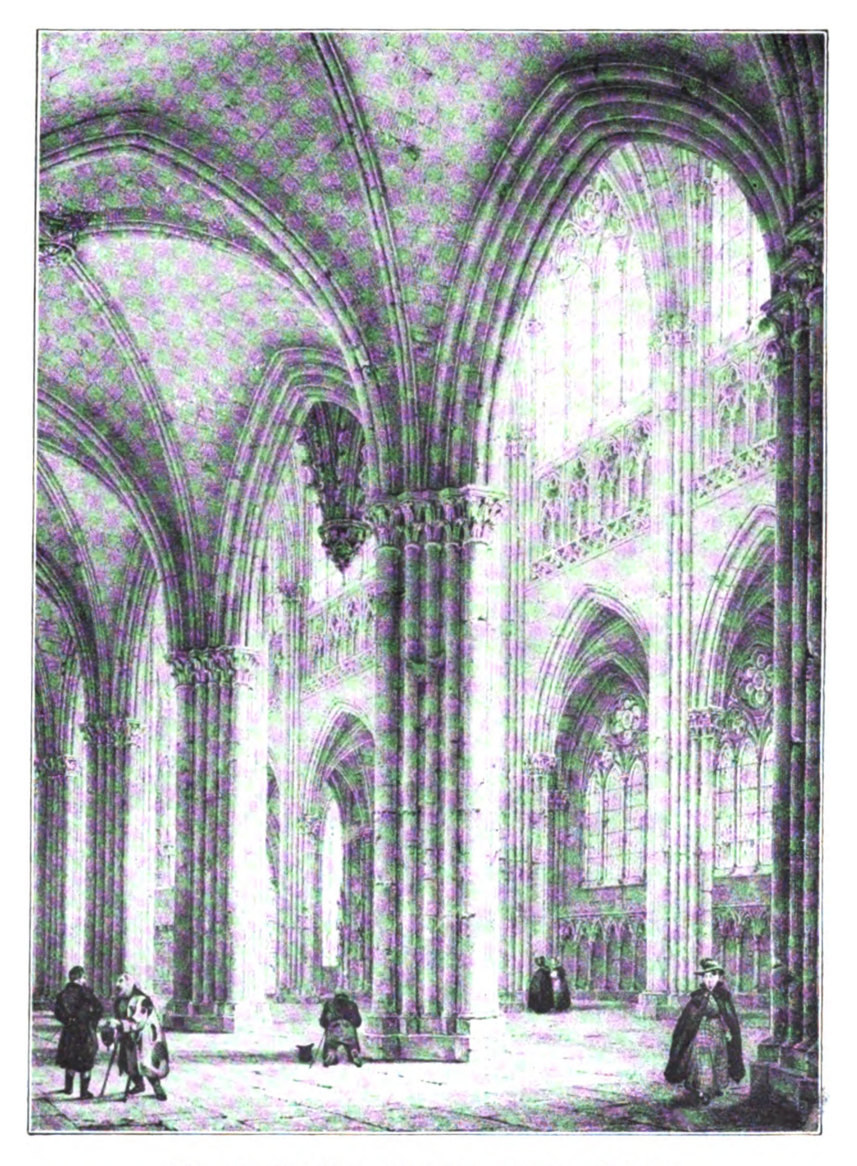


Abb. 68. Straßburg, Münster. Inneres. 13. Jahrh.

Abb. 69. Straßburg, Turmhelm. Von Ulrich v. Ensingen. Seit 1399.



Abb. 70. Magdeburg, Domchor mit Umgang Übergangsstil. 13. Jahrh.

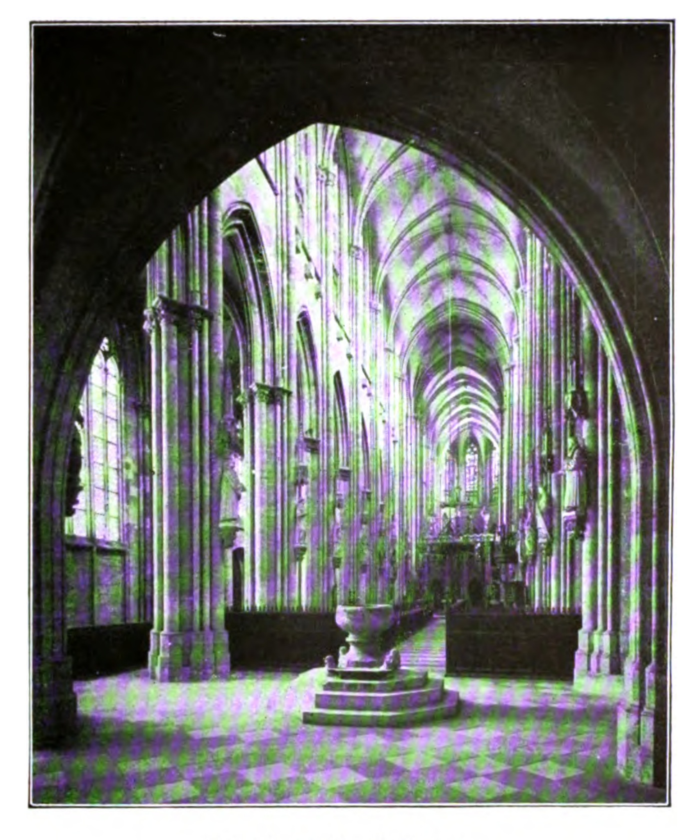


Abb. 71. Halberstadt, Dom. Hochgotisch. 13. Jahrh.

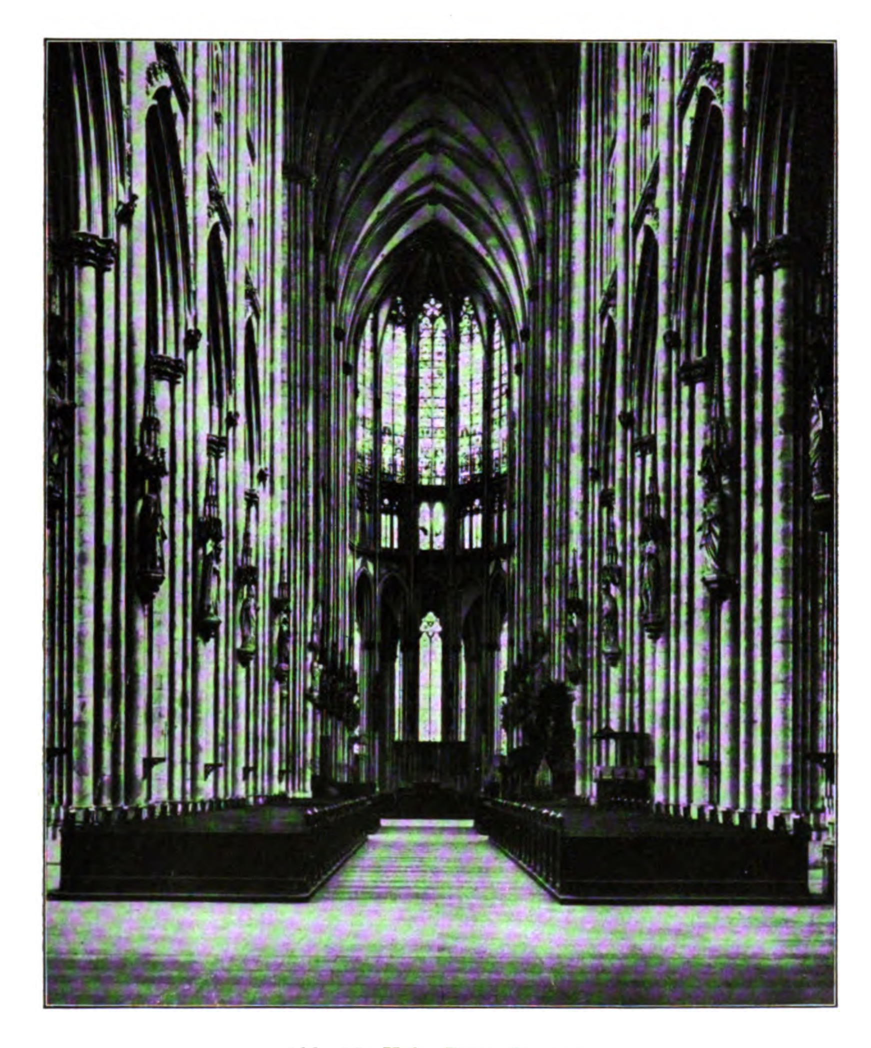


Abb. 72. Köln, Dom. Inneres.



Abb. 73. Freiburg, Münster. Turm seit 1270.

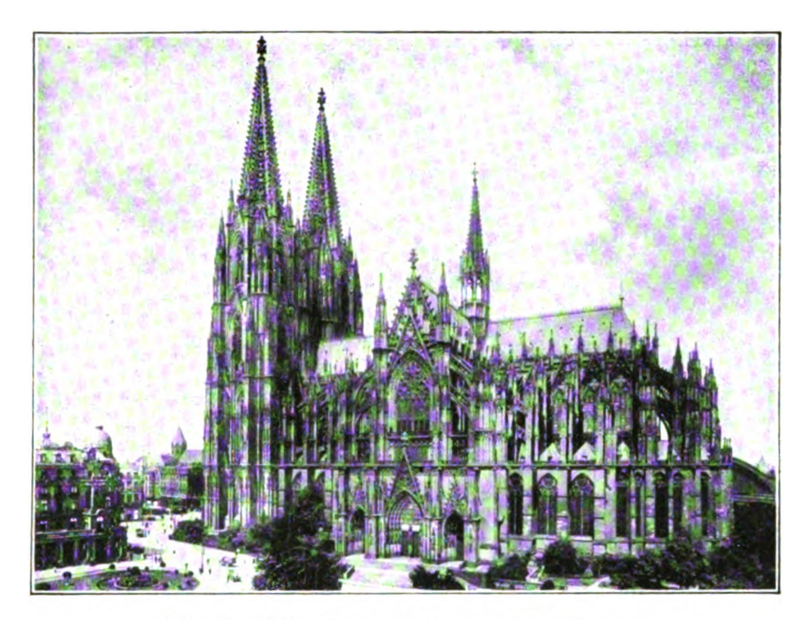


Abb. 74. Köln, Dom. Äußeres, vollendet 1880.

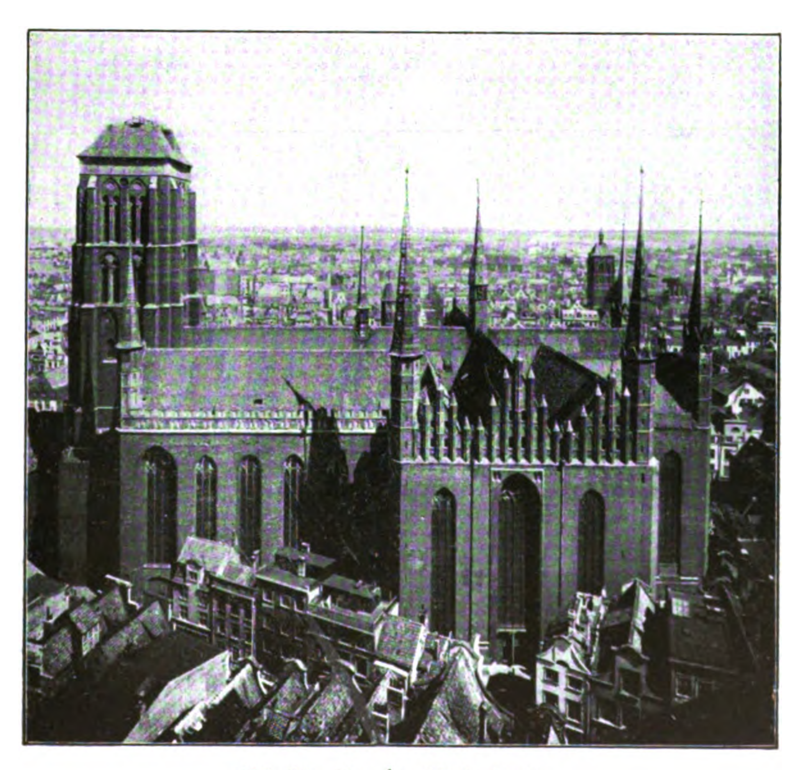


Abb. 75. Danzig, Marienkirche.



Abb. 76. Minden, Dom. Hallenkirche. 1260—80.



Abb. 77. Münster i. W., Liebfrauenkirche. Hallenkirche. 14. Jahrh.

Hauptkirche die Marienkirche in Lübeck (1270/1310), deren Vorbild in der Marienkirche zu Brügge zu suchen ist. Doppelturmfassade, strenge Basilika mit außerordentlich hochstrebenden Verhältnissen, Chorumgang und Kapellenkranz ohne Querschiff vertreten den streng französischen Typus, wie er etwa sich auch in Magdeburg zeigt. Die große Schlichtheit der Einzelformen steigert die Großartigkeit der Anlage. Das außerordentlich Hochstrebende des Mittelschiffes ist für eine Anzahl Kirchen des sogenannten wendischen Quartiers vorbildlich geworden. Rostock, Marienkirche (Ende 13. Jahrh.) als Hallenkirche begonnen und nach Lübecks Vorbild zur Basilika ausgebaut, Stralsund, Nicolaikirche (nach 1311), drei Kirchen in Wismar, Marienkirche (1339 im Bau, 1351 Chorweihe), Nicolaikirche u. a. (1381 im Bau — nach 1459) und die unvollendete St. Jürgenkirche. Auch Thorn, Jakobskirche ist basilikal. Erwähnt sei der reiche Chor der Ritterkapelle in Marienburg.

Der Basilikatypus scheint dort nicht die ursprüngliche Form. Schon vor ihm hatte offenbar von Westfalen her die Halle Eingang gefunden. So ist Rostock, Marienkirche, ursprünglich als Halle geplant gewesen, während umgekehrt der Dom zu Lübeck (mit Kapellenkranz) erst später zur Halle ausgebaut wurde. Die Hallenform bleibt, wie wir später sehen werden, Siegerin.

Wenn die Cisterziensergründungen dank der Einheitlichkeit ihres Lebensprinzipes auch eine durchaus einheitliche, künstlerische Formulierung bringen, so bereitet die Gruppierung der übrigen Bauten deutscher Gotik dank des mangelnden, inneren Zusammenhanges wesentliche Schwierigkeiten. Sie sind zumeist bedingt durch zufällige Einflüsse, indem die Künstler bald da, bald dort ihre Anregungen empfingen. So sind oft bei örtlich und zeitlich nahestehenden Bauten ganz verschiedenfache Lösungen zu finden. Von Schulen und in sich geschlossenen Baugruppen kann kaum die Rede sein. Auszunehmen ist dabei nur die erste, schon früher besprochene Zeit von 1250—1300, in der dank des stark individuellen, künstlerischen Schaffens der spätromanischen Zeit diese deutsche Kunst dem fremden Einfluß noch starke Widerstände entgegenhält.

Charakteristisch ist, daß wir im fernen Osten früher reine Gotik finden, als in dem im spätromanischen Geiste kultivierten Westen. Der Dom von Magdeburg als der vielleicht älteste reingotisch empfundene Bau Deutschlands sei vorangenommen. Freilich ragt, wie zumeist in Deutschland, die Baugeschichte in ältere Zeit zurück und Reste der romanischen Choranlage sind noch da. In der Gedrungenheit des Choraufbaues mit schweren Emporen und im Kreuzgang ist noch romanisches Formgefühl lebendig (Abb. 70). Aber der reich entwickelte Chorumgang mit Kapellenkranz und noch mehr die schlanke Gestaltung des Langhauses sind in den eleganten

Formen und der durchsichtigen Dünnlinigkeit durchaus französisch in der Empfindung. Trotzdem bricht schon in den wundervoll vielfältig gebildeten Kapitellen des Chorumganges die reiche Phantasie der Deutschen hervor und auch in der eigenartigen Ausweitung der Seitenschiffe, die sicher entgegen dem ursprünglichen Plan des gotischen Architekten fast die doppelte Weite gegenüber dem Chorumgang angenommen haben, scheint eigner, deutscher Geist lebendig zu sein. Die leichte, französische Rhythmik ist gewiß dem germanischen Gefühl widersprechend gewesen und so sucht man wenigstens in den Seitenschiffen nach Ausweitung in mehr behaglicher Breite. Ebenso auffällig ist die außerordentliche Breite der Arkadenbogen, die indessen erst im Anschluß an die nachträgliche Erweiterung der Seitenschiffe ihre weitere Spannung erhielten.

Im Osten wäre noch des Domes in Halberstadt (Abb. 71) zu gedenken, der mit schöner Vorhalle im Übergangsstil begonnen, in den drei ersten Jochen hochgotisch, im Chor nüchtern spätgotisch vollendet wurde. Die Gesamterscheinung hat etwas akademisches.

Ähnliche Beobachtungen machen wir an einem weit davon abgelegenen, aber vielleicht in Zusammenhang stehenden Bau, am Münster zu Straßburg (Abb. 68). Auch da ein dem Französischen fremdes Verhältnis der Breite zur Höhe, indem das Mittelschiff außergewöhnlich breit ist und zusammen mit den Seitenschiffen zur Höhe in gleichseitiges Pyramidaldreieck gestellt wird, während in Frankreich der goldene Schnitt und noch mehr in die Vertikale gesteigerte Verhältnisse bevorzugt werden.

Auch hier zeigt sich die außergewöhnlich weite Spannung der Arkadenbogen. Daß die Choranlage noch romanisch ist bei eigentümlicher Teilung des Querschiffes durch Mittelpfeiler, sei erwähnt. Für das Langhaus mit seinen durchsichtigen Triforien (seit 1250 von Meister Rudolf und seinem Sohn) ist das Vorbild in St. Denis zu suchen. Die Fassade, 1277 von Erwin von Steinbach (?) begonnen, mit wundervoller Fensterrose, erhielt ihre Bekrönung in dem von Ulrich von Ensingen 1399 begonnenen Nordturm; 1439 von Johann Hultz vollendet (Abb. 69). Grade in der überaus reichen Gestaltung der Fassade mit feinstem Gitterwerk, der Türme mit schwingenden Schneckentürmen kommt wieder urdeutscher Geist zum Ausdruck, und zwar nicht allein in der goldschmiedeartigen Feinheit des schmückenden Beiwerkes, sondern auch in der bewußten Individualisierung des Turmes. Er gewinnt hier, als eine originelle Einheit für sich herausgebildet und mit der ganzen Liebe des künstlerischen Feinmeisters gestaltet, die Oberhand über die architektonisch struktive Einheit des Bauganzen bezw. der Fassade.

Das kommt nun noch glänzender an einer Reihe glänzender Einturmfassaden zum Ausdruck, die eine besondere Eigenart der deutschen Gotik sind, während wir sie in Frankreich nicht finden. Vorn steht auch als

künstlerische Leistung die prachtvolle Steinpyramide des Turmes vom 1253 begonnenen Münster in Freiburg i. Br. (Abb. 73), der 1270 angefangen wurde und bis ca. 1345 vollendet war. Aus festgegliedertem, quadratischem Unterbau wächst in straffem aufsteigendem Linienwerk ein Achteck heraus, das sich in einem durchbrochenen Steinhelm und dessen reichem Rankenwerk nach oben auslöst. Alles Interesse und bauliches Geschick sind auf diese Turmindividualität verbraucht, während das in der Uranlage romanische Langhaus ungeschickt gegliedert ist und der Chor, seit 1359 von Joh. v. Gmünd, spätgotische Formen mit Chorumgang und Kapellenkranz zeigt. Diese durchbrochenen Türme sind Meisterstücke deutscher Gotik. Eßlingen, an Qualität dem Freiberger kaum nachstehend, wurde unter Leitung des am Straßburger Münsterturm tätigen Ulrich von Ensingen 1400 begonnen und von Hans Böblinger 1440—78 vollendet. Beiden Architekten begegnen wir auch an dem Einturmbau des Münsters zu Ulm; Reutlingen (14. Jahrh.), Frankfurt (1415—1514), Wien, Stephansdom, freilich als Turm am Querschiff, Würzburg, Marienkapelle, Heilbronn, S. Kilian, 1513—20 von Hans Schweiner vollendet, u. a. seien genannt.

Es ist aber eigenartig, wie sich beinahe alle schöpferische Kraft der deutschen Gotik dieser Turmgestaltung zuwendet und zwar, man kann es nicht leugnen, mit gewisser Konsequenz. Langhaus und Chor bleiben zurück. Am Chor muß eine fortschreitende Vereinfachung festgestellt werden. Magdeburg, Köln, Freiburg bringen den Chorumgang, der aber bald verschwindet und durch den polygonalen, eingezogenen Chor, wo der Chor nur in Breite des Mittelschiffes und zwar in starker Tiefentendenz entwickelt ist, ersetzt wird. An eine glänzende Ausgestaltung des Chores mit doppeltem Umgang und Kapellenkranz denkt man nur selten.

In Köln (Abb. 72), dessen Dom nach einem Plan des Architekten Gerhard, vielleicht des Baumeisters vom Chor zu Amiens, 1248 begonnen, erst im 19. Jahrhundert vollendet wurde, begegnen wir nun bei aller akademischen Strenge eigenartigen Abwandlungen. Der Chor, siebenschiffig, polygonal, und das fünfschiffige Querschiff des Meisters Arnold (1279) sind streng doktrinär nach dem Vorbild von Amiens. Auch der Aufbau mit Bündelpfeilern, Triforien, in klarer rhythmischer Dreigliederung atmet französischen Geist. Dann aber begegnen wir im fünfschiffigen Langhaus in der Emporführung der beiden Seitenschiffpaare zu gleicher Höhe vielleicht demselben Streben nach Ausweitung und Beruhigung in die Breite hinein, das uns schon in Magdeburg und Straßburg auffiel. Der rhythmisch starke Aufstieg von niedrigen äußeren Seitenschiffen durch höhere innere Seitenschiffe zur gewaltigen Höhe des Mittelschiffes, wie es die französische Gotik in gleichen Fällen bringt, ist gemieden. Die beiden gleichhohen Seitenschiffpaare bedeuten ein deutliches Abweichen vom lebendigen Verti-

kalrhythmus der Franzosen zu einem mehr in die Breite gehenden, nach Ausgleich und Weiträumigkeit strebenden ruhigen germanischen Stilgefühl Es ergibt sich aus dieser besonderen Behandlung der Seitenschiffe eine hallenartige Erweiterung in die Breite und damit werden wir auf das Bausystem hingeführt, das deutsche Eigenart ist, auf die Hallenkirche.

Die rheinischen Bauten, die man wegen des starken Beharrens in romanischem Formgefühl dem Übergangsstil zuschreibt, stehen in engstem Zusammenhang mit der noch festgeformten Frühgotik von Laon oder Paris (Emporen), so besonders Limburg a. L. (seit 1220), auch Bamberg. Schlankere Formen gewinnen die unter Einfluß von Soissons stehenden Bauten, wie Trier, Liebfrauen (seit 1227), Köln, St. Gereon, Marburg, St. Elisabeth (seit 1235). Alle drei Bauten mit eigenartigem Staffelchor, für den auch Xanten zu nennen ist, sind zugleich bedeutsam, weil sie, in innerem Zusammenhang zueinander stehend, den rheinischen Neigungen zur Zentralanlage nachgeben. Die beiden ersten sind reine Zentralbauten. Marburg entwickelt an Chor und Querschiff das kölnische Dreikonchensystem (Kleeblattform), war auf kreuzarmigen Grundriß geplant, wurde aber weiter im Langhaus zu einer dreischiffigen Hallenkirche von äußerst schlanken Verhältnissen ausgebaut. Ein sehr fein empfundener, von schlichtem Cisterziensergeist durchwehter Bau ist die Klosterkirche Wimpfen i. Tal, die an Stelle einer älteren Zentralanlage 1269—1300 als eine der frühesten, gotischen Bauten in jener Gegend errichtet wurde.

Die entwickeltere Gotik hat noch mancherlei z. T. recht prunkhafte Bauten gezeitigt. So Oppenheim, Katharinenkirche, seit 1280 von einem Kölner Werkmeister aufgeführt mit mäßig hohem Langhaus (seit 1317), aber mit überreichem Maßwerk in den zweigeschossigen Seitenschiffen, in denen das Untergeschoß mit Kapellen ausgebaut ist. Als reine Basilikabauten seien genannt: Überlingen, Reutlingen, Marbach und Nürnberg, S. Lorenz, an letzterem der Chor hallenartig mit Umgang, von Roritzer seit 1274 ausgeführt. Roritzer war auch der Architekt des Regensburger Domes, der (1275 begonnen, 1300 im Chor vollendet) nach französischen Vorbildern (Dijon, St. Benigne) das Querschiff in Breite des Seitenschiffes entwickelt. Es ist ein etwas nüchterner Bau von immerhin schönen Verhältnissen (Abb. 28). Der Dom von Prag wurde 1344 von Matthias von Arras nach französischem Vorbild (Narbonne, Katharink.) begonnen. Er zeigt in dem durch Peter den Parlierer von Gemünd seit 1353 weitergeführten Bau im Chor einen sehr schönen Umgang mit Kapellenkranz und reichen, durchbrochenen Triforien. Von demselben Architekten ist die Bartholomäuskirche in Kolin, ebenfalls mit schönem Kapellenkranz im Chor, zu dessen basilikaler Form in aufstrebender Bewegung die ruhevolle Hallenanlage des Langhauses einen eigenartigen Kontrast bildet. Die

reiche, fünfschiffige Anlage in der Barbarakirche zu Kuttenberg bringt zwei in gleicher Höhe aufgeführte Seitenschiffpaare, die in starkem Gegensatz zu dem schlank aufstrebenden Mittelschiff noch durch Erweiterung der äußeren Seitenschiffe die Breite besonders betonen. Ähnlich ist es in Ulm, das vielleicht schon 1348, sicher aber 1377 von Heinrich Parler aus Gmünd begonnen und zwar als Hallenkirche geplant, 1390 die erste Chorweihe empfing. 1392 tritt Ulrich von Ensingen mit dem kühnen Turmplan auf, im Anschluß an den das Mittelschiff basilikal erhöht wurde. Sein Schwiegersohn Hans Kun, sein Sohn Matthäus und sein Enkel Moritz sind am Bau tätig; 1474 übernimmt Matthäus Böblinger die Leitung. Burkart Engelberg führte 1494 die Teilung der Seitenschiffe ein; der Turm als höchster Kirchturm von 161 m wurde erst im 19. Jahrhundert vollendet. Das Innere ist durch die spätere Teilung der Seitenschiffe ebenfalls in die Breite entwickelt.

Über die fortschreitende Überwucherung des architektonischen Ganzen mit dekorativem, kunstgewerblichem Beiwerk wäre noch viel zu sagen. Das gehört in eine Spezialgeschichte des Ornamentes und der dekorativen Künste. Als besonderes Charakteristikum muß nur herausgehoben werden, daß sich das Ornament, das in der strengen Gotik engstens mit der Architektur verknüpft und allein in dem struktiven Getriebe des Bauganzen bedingt war, allmählich loslöst und zu gewisser Selbständigkeit gelangt. Bald ist es der auf das Zierliche hingehende Geist des Goldschmiedes, bald jedoch der aus realistischer Naturnachbildung heraus schaffende Bildhauer, der hier ein eignes Wesen treibt, so daß es am Schluß der Epoche zu einem gewaltsamen Eindringen naturalistischer Formen kommt. Realistischem Rankenwerk und knorrigen Baumstämmen und Gezweig begegnen wir, gemischt mit menschlichen Gestalten. So dürfen wir uns nicht wundern, wenn nicht nur Maßwerk, Gesims und Portal wie Fensterrahmenwerk spielerisch behandelt oder naturalisiert wurden, sondern auch das Kreuzrippensystem der Gewölbe seinen Zusammenhang mit der Architektur verliert. Stern und Netzgewölbe dringen ein. Der höhere Sinn des Rippengewölbes, seine struktive Notwendigkeit weicht einer rein spielerisch-dekorativen Weise, die mehr an kalligraphisches Schnörkelwerk erinnert.

9. Die Wandlung zum ruhevollen Hallenraum und zum optischen Bild in der deutschen Spätgotik.

Ist es mangelhaftes Verständnis für das Wesentliche der französischen Gotik, für den akzentuierten Vertikalismus und das rhythmische Bewegungsspiel, daß die Deutschen diese wichtigsten Stilmomente der franzö-

sischen Gotik außer Acht ließen? Oder kündet sich hier nicht schon eine bewußte Wandlung des übernommenen, fremden Systems in eine von eignem Geist durchdrungene, neue Formel hinein an? Es fehlte dem schwerfälligen Deutschen das rhythmische Gefühl für lebendige und schwunghafte Bewegung; es fehlte ihm vielleicht auch der Sinn für die strenge Systematik eines mathematisch scharf verrechneten, struktiven Aufbaues. Darum mußte der Deutsche, wenn er sein eignes Wesen wieder durchsetzen wollte, zu einer anderen Bauform kommen. Und diese Form ist, wie wir sehen werden, die Hallenkirche gewesen. Vergessen dürfen wir nicht, daß auch der Geist der Zeit bedeutsame Wandlungen durchmachte. An Stelle des in der französischen Hochgotik herrschenden hohen Klerus, bei dem sich die Neigung zum prunkhaft Zeremoniellen mit einer das höchste Maß erstrebenden Verstandeskultur und gesellschaftlicher Geschlossenheit weniger Auserwählter paarte, trat im 14. Jahrhundert, in dem die meisten deutsch-gotischen Bauten entstanden, das aufstrebende Bürgertum und die im Handel aufblühenden Städte. Auch sie hatten künstlerischen Ehrgeiz und sie haben Außerordentliches geleistet. Aber die Maße ließen nach und dazu erwuchs auch das Streben nach intimem Lebensgefühl, schlichter Grundgesinnung, die sich eher in kleiner Vielfältigkeit auslebte.

Schon des öfteren habe ich auf bewußt oder unbewußt gegebene Änderungen im Sinne der Hallenanlage hingewiesen, auf die Neigungen in die Breite zu gehen und zunächst in den Verhältnissen der Seitenschiffe den unruhigen Bewegungsrhythmus, den Vertikalismus der Franzosen zu brechen. Inzwischen war aber schon die deutsche Form gewonnen und zwar in einem Gebiet, das bisher noch wenig in die Entwicklung eingegriffen hat, in Westfalen. S. Bartolomäus, Paderborn, 1017 erbaut, gilt als das erste Beispiel. Dreischiffig mit kuppelartigen Gewölben auf schlanken Säulen bei leiser Erhöhung des Mittelschiffes und ohne Querschiff, weist ihr kryptenartiger Charakter auf den Ursprung dieser Bauform hin, der ebenso, wie der des Kreuzgewölbes in den ausgedehnten Kryptenanlagen des romanischen Stiles zu suchen ist. Zu vergleichen ist besonders die Unterkirche in Corvey. Schon früh hat sich in Westfalen die Hallenkirche in verschiedensten Variationen entwickelt: erstens die Form mit schmalen Seitenschiffen, die in dem Breitenverhältnis noch an die Basilika anklingt, in S. Servatius-Münster, S. Nicolaus-Lippstadt, Maria zur Höhe-Soest, von z. T. schlanken Verhältnissen. Der Hauptbau dieses Typus ist der in den reichen Formen der Fenster u. a. schon in das Gotische überleitende Dom zu Minden (Abb. 76) mit spätromanischem Chor und Querschiff (1260—80). Bei mächtiger Weite der quadratischen Mittelschiffgewölbe entfaltet sich der von großen Rosettenfenstern erhellte Bau zu monumentaler Raumschönheit und wuchtig-schwerfälliger Majestät. Alle Unruhe vertikal

steigender Linien ist mit dem Ausgleich der Scheitelhöhen von Mittel- und Seitenschiffen geschwunden. Sich in die Breite lagernde, fast plumpe Weiträumigkeit herrscht. Das macht sich noch mehr am Außenbau geltend. Die drei in gleicher Höhe stehenden Satteldächer, die den Bau bedecken, wirken plump und unbewegt. Die große Silhouette, die doch die Schönheit des romanischen Außenbaues ausmachte, fehlt; der schwerfällige Fassadenturm von typisch-romanischer Form lagert unverbunden breit vor dem vierjochigen Bau mit den quergelegten Satteldächern. Von noch schwerfälliger Frühgotik ist die Form der Rosettenfenster; schmucklos sind Strebepfeiler und Giebel. Lockerer, französischer zugleich wirkt der Dom zu Paderborn (seit 1257), der, den anderen Typus der Halle mit gleichbreiten Schiffen vertretend, mit seinen auf schlanken Trägern schwebenden gotischen Gewölben (nach Vorbild von Poitiers) schon gotisches Raumgefühl von leicht schwebender Durchsichtigkeit offenbart. In Beziehung dazu stehen Haina (1224/8), das zur schlanken Hallenkirche ausgebaute Langhaus der Elisabethkirche-Marburg, der älteste Plan für Frankfurt, Dom, die Nicolaikapelle in Obermarsberg und Johanneskirche, Osnabrück.

Aber erst in der Spätgotik hat das Hallensystem den vollkommenen Sieg über die Basilika davongetragen. Die Höhendimensionen wachsen, in schlanken Verhältnissen entwickeln sich diese reich von gleichmäßigem Licht durch hohe gotische Fenster erhellten Räume zu wunderbar leichter, man möchte sagen milder Raumwirkung. Das Gleichmaß der Einzelteile zueinander, in dem die Stützen sich zu schlanken Pfeilern, bald Rundpfeilern mit vorgelegten Diensten, bald achteckigen, mit leicht ausgehöhlten Seiten entwickeln, erhöht die Geschlossenheit der Wirkung. Es ist gewiß zugleich ein sprechendes Dokument für die hohe architektonische Absicht, daß das schmückende Beiwerk fast vollkommen zurücktritt. Allein die tiefatmende, wundervolle Raumrealität will zur Wirkung kommen. Es klingen Lichtchöre in weichen Schwingungen durch diese Räume und erfüllen sie mit dem gewaltigen Impuls ruhevoll fester Schöpferkraft, die mehr denn alle Nachahmung französischer Vorbilder architektonische Größe, deutsche Raumschönheit kündet. Es fällt alles, was Bewegungsdynamik heißt, fort und jene Grundidee der französischen Kathedralgotik, alle Linien und Formen, alle Lichter und Räume nach der Tiefe hin zum Hochaltar und Chor zu führen, hat keine Gültigkeit mehr. Treten wir in diese Räume ein, so umfängt uns schlichte, ruhende Raumrealität, umflutet uns breit und voll ein reiches Lichtmeer; wir spüren wohl Lust zur Mitte hinzugehen und uns da vom Licht umfluten zu lassen, aber der Drang in die Tiefe hinein ist nicht mehr zwingend. Gewiß ist dieser Tiefenakzent in beschränkter Form noch da und kommt in neuen Chorformen zum Ausdruck. Es sind besonders zwei Typen: der sog. eingezogene, scharf in die Tiefe gestreckte Poly-

gonalchor, der sich auf die Breite des Mittelschiffes beschränkt und einschiffig ist, und der freilich nicht in Westfalen, sondern in Schwaben bevorzugte Chor mit Umgang nach Vorbild des französischen Chores, aber mit drei gleich hohen Schiffen.

In Westfalen kann man für die weitere Entwicklung der Gesamtanlage zwei Typen feststellen: der erste zentralisierende Typus, an jene älteren anknüpfend mit drei gleich breiten Schiffen mit fast quadratischem Grundriß. Die Marienkirche-Herford (ca. 1350), Petrikirche-Dortmund, Marienkirche-Osnabrück, seien neben der entzückenden Maria zur Wiese, Soest (seit 1313 bis 15. Jahrhundert) (Abb. 78) genannt. In dieser klingt eine wundervoll melodische Musik von ruhig schwingender Rhythmik durch den mit drei Apsiden abschließenden, von zartestem Licht durchfluteten Raum. Vier schlanke, leicht gekehlte Pfeiler tragen die schlichten, spitzbogigen Rippengewölbe. Die Seitenschiffe sind etwas schmäler, die Apsiden derselben nicht so tief wie die Mittelapsis, so daß trotz des fast quadratischen Grundrisses eine akzentuierte Mittelachse herauskommt und zusammen mit dem starken Aufstreben der Verhältnisse etwas vom bewegten Geist der Gotik wiederzuklingen scheint. Mittelachse und Tiefenrichtung sind noch sprechender bei dem anderen Typus, wo die Pfeiler zugleich enger aneinander rücken und die oblongen Gewölbe im Mittelschiff wiederum französischer wirken. Neben dem schon genannten Dom zu Paderborn, der auf älterer Grundlage später mit rein gotischen Gewölben versehen wurde, seien die Lambertikirche-Münster, noch wenig stark in der Tiefenbewegung, die prot. Kirche-Hamm, Pfarrkirche-Lüdinghausen, Katharinenkirche-Osnabrück, endlich Liebfrauen-Münster (Abb. 77) genannt. Hier ist es umgekehrt als in Soest. Trotz der oblongen Gewölbe und schmalen Seitenschiffe entfernt sich die Erscheinung dank der Gesetztheit der Proportionen und der breiten Spannung der Mittelschiffgewölbe bedeutend von französischer Empfindung. Die rein gotischen Einzelformen der Bündelpfeiler, Rippen und des Maßwerkes, mögen sie noch so sehr an Frankreich erinnern, ergeben bei ganz anderen Verhältniswerten eine vollkommen neue Wirkung. Auch das ist Raumeinheit, Raumrealität höchsten Maßes, aber die schöpferische Individualität ist wesentlich anders gestimmt. Es hat sich in der Hallenkirche alles gesetzt, beruhigt, so daß sich ein schönes Ebenmaß gegeneinander ausgeglichener Raumteile ergibt. Ja man könnte sogar von einem Fortschritt reden. Soest, Petrikirche (Mitte des 13. Jahrh.), erst später zur Hallenkirche umgebaut, bringt das in Westfalen seltene Beispiel der Emporenanlage in den Seitenschiffen. Allen diesen westfälischen Kirchen ist eine außerordentliche Schlichtheit der Einzelformen eigen, was die Reinheit der architektonischen Wirkung nur erhöht.

Dieser in der einfachen Raumklarheit gesetzt wirkenden Form steht der

süddeutsche Typus entgegen. Als Ausgangspunkt nimmt man neuerdings Österreich und zwar die Cisterzienserkirche in Heiligenkreuz, die seit 1295 zu großartiger Hallenkirche ausgeweitet wurde, an. Dazu kommen Lilienfeld, Walderbach, Hohenfurt, und besonders das Kloster Zwettl, das, 1343 ausgebaut, polygonalen Chor mit Umgang und Kapellenkranz aufweist, wobei die drei Schiffe gleichhoch, aber die Kapellen niedriger sind. Die bedeutendste österreichische Hallenkirche ist der Stefansdom in Wien (1340 Chor geweiht, seit 1446 durch Hans Puchsbaum eingewölbt). Erwähnt ist schon der schöne, als Individualität behandelte, südliche Turm, 1433 durch Hans von Pachratz vollendet. Die dreischiffige Anlage hat drei polygonale Apsiden. Als Hallenkirche seien für Österreich noch genannt: St. Othmar Mödling, Neuklosterk.-Wien, Himmelfahrtsk.-Kuttenberg (1440), die Chöre der Franziskanerk.-Salzburg von Stetthaimer (s.u.) und Ehrengruben. Für die malerische Innenwirkung bedeutsam ist das Emporstreben des Mittelschiffes mit reichem Netzgewölbe über die Seitenschiffe.

Dann aber entwickelt sich in Schwaben ein eignes Hallenkirchenschema. Als älteste schwäbische Hallenkirche ist Herrenberg, 1336 begonnen, zu nennen. Dann aber tritt eine Architektenfamilie in Gmünd auf den Plan. Heinrich Parler aus Köln, sein Sohn Peter, der 1352 den von Matthias von Arras begonnenen Prager Dom weiterführt. Sein Bruder Heinrich baut seit 1376 am Ulmer Münster und 1385—96 den Schönen Brunnen in Nürnberg. Hans Parler, 1357 in Basel, 1359 in Freiburg, ist 1372 in Gmünd an der Kreuzkirche tätig.

Den Chorumgang mit niedrigem Kapellenkranz und dreischiffiger Langhaushalle bei Ausschaltung des Querschiffes zu einer besonders reichen Raumform zusammenzuschließen, ist die künstlerische Leistung der Kreuzkirche zu Gmünd (1351—1414) gewesen. Damit gewinnt Schwaben seine eigne Form der Hallenkirche in einer wesentlich weicheren und stimmungsreicheren Fassung als in Westfalen. Die Langhausgewölbe sind erst 1491 bis 1521 ausgeführt. Die Gewölberippen wachsen nicht klar aus den an die Pfeiler angelehnten Diensten heraus, sondern es schwebt ein reiches, schillerndes Netzgewölbe auf ungegliederten Rundpfeilern. Damit scheint der struktive Gedanke der Gotik aufgegeben. Weiterhin wird eine malerische Wirkung durch die reichen Einblicke in den oft höheren Chor mit Umgang und Kapellenkranz erstrebt. Es herrscht nicht jener nüchtern architektonische Geist, wie in Westfalen, sondern eine mehr innige, poetische Freude an weichen Stimmungstönen, die hier in feiner Differenz zu dem etwas strengeren Langbau besonders zart aus Chor und Umgang hervorklingen. Auch der Außenbau, besonders der Chor entfaltet sich zu eigner prunkhafter Schönheit. Verwandt ist Hall, S. Michael (Abb. 79) seit 1427, Chor seit 1495, mit älterem, ganz frühgotischem Turm an der Fassade

(schöne Vorhalle). Die malerische Wirkung ist hier, wo hinter einem weiträumigen Hallenraum von nicht zu großer Höhe ein höherer, in feinstem Lichtschimmer aufgelöster Hallenchor mit Umgang schimmert, äußerst stimmungsreich. Eigenartig streng, aber monumental in den großen Verhältnissen wirkt Nördlingen, St. Georg (seit 1427), ebenfalls mit stattlichem Fassadenturm, dem sog. Daniel. Die Proportionen sind außerordentlich gestreckt. Das Mittelschiff dehnt sich in einem Zug in den Chor, der zwar dreischiffig, aber verengt ist, hinein und jener Reiz verschiedenfarbener Tonstimmungen ist nicht vorhanden. Den am meisten abgerundeten und einheitlich gestalteten Hallenkirchenbau bietet jedoch Dinkelsbühl-St. Georg, 1448—99 von Niklas Esler gebaut (Abb. 80). Hier ist wirklich die architektonische Einheit des Hallenkirchenraumes, der intime Zusammenschluß von Langhaus und Chor in schönen, fein bewegten Verhältnissen gewonnen. Der von Licht durchflutete, mit schlanken Rundpfeilern gegliederte Hallenraum atmet eine wundervolle Harmonie. Einen besonders reich entwickelten, hallenartigen Chor weist Nürnberg, S. Lorenz (Abb. 81), auf (von Konrad und Matthäus Roritzer 1439—77), nachdem schon in der Sebalduskirche ebenda (1361—77) das Gmündener Chorsystem in reicher Form, freilich ohne Kapellen, die Langhaushalle überragend gegeben war.

Einem anderen in Schwaben und Franken verbreiteten Typus gehört dagegen, um bei Nürnberg zu bleiben, die dortige Frauenkirche an Es ist die Hallenkirche mit eingezogenem Chor. Die Kirche, seit 1355 als Hofkapelle Karls IV. gebaut, mit außerordentlich schönem Altar-Vorbau und reicher Giebeldekoration, zeigt auf quadratischem Grundriß 3 × 3 Joche in Hallenform. Der enge einschiffige, polygonale Chor wirkt wie ein Stück für sich und vermag keine rechte Wirkung auszulösen. Ähnlich ist es in der Eßlinger Frauenkirche, berühmt durch den genannten Fassadenturm. Der 1350 bis nach 1500 aufgeführte Bau weist eine prunkhaft ausgestattete dreischiffige Halle auf, der gegenüber der einschiffige, zweijochige Chor wie ein mageres Anhängsel wirkt. Sehr viele süddeutsche Hallenkirchen sind in dieser Form aufgeführt, indem freilich der eingezogene Chor in häufigerer Tiefenstreckung zur Akzentuierung der Mittelachse und Tiefenbewegung beizutragen scheint. Unterfranken bevorzugt die Anlage mit leicht erhöhtem Mittelschiff, wie Würzburg, Marienkapelle (seit 1350) auch in Schwabach (1469—95). Die älteren Anlagen des 14. und beginnenden 15. Jahrhunderts zeichnen sich durch schlichte Raumwirkung aus. Erst seit 1450 überwuchert der ornamentale Schmuck, der mit dem eintretenden 16. Jahrhundert in das Realistische hinein verwildert. Bei dieser Spielerei mit glänzendem Beiwerk geht sichtlich das architektonische Gefühl mehr und mehr verloren. Zumeist finden sich Westemporen und später tauchen auch Seitenschiffemporen auf, deren reich ausgestattete Balustraden zusammen mit Sakra-

mentshäuschen, Lettneraufbauten, Kanzeln, Netz- wie Sterngewölben und wucherndem Maßwerk den bunten Glanz des Inneren erhöhen sollen. In dieser schillernden, kunstgewerblichen Vielfältigkeit lebt sich mehr die Phantasie der sich vom architektonischen Zwang freimachenden Plastik aus.

Das ist besonders von den zumeist am Ende des 15. Jahrhunderts ausgebauten Hallenkirchen Thüringens und Sachsens zu sagen, bei denen der architektonische Gedanke hinter der Freude am Beiwerk zurückzutreten pflegt. Am originellsten ist vielleicht die Marienkirche in Mühlhausen (Chor 1328) mit fünf Chören und fünfschiffigem Langhaus, das bei 5 Jochen und besonders breitem Mittelschiff eine größere Gesamtbreite als Länge zeigt. Außen schmückt ein mit reichem Maßwerk aufgelöster Giebel jede Achse. Außerordentlich zahlreich sind die in sehr schlanken Verhältnissen aufgeführten Hallenkirchen, deren Erfurt, Halle (Abb. 83) verschiedene, andere Chemnitz, Pirna, Annaberg (Abb. 82), Schneeberg, Freiberg, Zwickau aufweisen. Der Eindruck, den diese Hallenkirchen auslösen, ist ein ziemlich neutraler. Bald sind die Seitenschiffe in ziemlicher Breite (Erfurt) und wirkt die Dreiteilung noch als Raumgliederung, bald sind die Seitenschiffe schmal (Halle, Abb. 83) und der Schritt zur einfachen Halle, indem die noch freistehenden Stützen allmählich an die Wand gedrückt erscheinen, ist nur noch ein geringer, besonders wenn Emporen durch die Seitenschiffe gezogen werden. In der Wirkung dominiert das breite Mittelschiff, das mit einem spielerisch dekorativen, sich sogar rankenartig verschlingenden Netz- oder Sterngewölbe versehen ist. Man muß dabei betonen, daß das Gewölbe längst nicht mehr ein struktives ist, sondern Scheingewölbe, an dem die Rippen nur mehr Ornament sind. Für den Außenbau ist die Dreiturmlage in Erfurt, Severi-Kirche, originell.

Weiterhin greift die Materialfrage in die Entwicklung der künstlerischen Gestaltung bedeutsam ein. Im Backstein hat die Hallenkirche vielleicht ihr ureigenstes Material gefunden. Der Vorzug desselben lag in der Möglichkeit, dasselbe ohne ein kompliziertes Stützensystem zu einem festen Gewölbe zusammenzuschließen. Als man die freischwebenden Gewölbe besonders mit Hilfe des Backsteines erfand, war eigentlich die struktive Notwendigkeit für den Basilikaaufbau in diagonaler Richtung gefallen. Im Osten Deutschlands, da wo es nicht feste Hausteine gab, hat der Backsteinbau in der Hallenkirche seine glänzendste Entfaltung gefunden. An Stelle des Steinmetzen tritt der Maurer. Man arbeitet mit Gußformen, muß also auf die Vielfältigkeit dekorativen Schmuckes verzichten. Wie die Rippe verlieren auch der Pfeiler und der Dienst die eigene Bedeutung. An Stelle rundgewölbter Rippen und reich mit Diensten plastisch gestalteter, kräftig profilierter Bündelpfeiler treten in scharfem, zeichnerischem Schnitt genommene Formen. Bestenfalls werden dünne, rein dekorative

Rundstäbe vor zylindrische Pfeiler gestellt. Auch quadratische und achteckige Pfeiler, z. T. leicht gekehlt oder konkav in den Flächen, tauchen auf. Ebenso verlieren die Kapitelle ihre individuelle Form; sie werden zu dünnen Blätterkränzen und sind nie mehr als strenge Absätze im Aufbau oder gar als Stützen für die Rippen gedacht. Die Rippen geben ihr plastisches Profil auf. Die Hohlkehle, in spielerischer Art zum Stern- oder Netzgewölbe gezogen, gewinnt die Oberhand.

Im Inneren wie im Äußeren vereinfacht sich das Strebesystem. Die struktiven Linien schwinden. Dafür gewinnt die Wand wieder besondere Bedeutung. Aber dieses Mauerwerk trägt den Drang nach oben in sich. Man ist erstaunt über die außerordentliche Höhe, die diese Backsteinbauten auch in basilikaler Fassung (Lübeck, Marien u. a.) entwickeln. Das Hochstreben wird aber weniger durch das Trägersystem als vielmehr durch von dünnen Linien umfaßte schmale Flächen herausgehoben. Bei geringerer Auflösung der Mauerflächen gewinnen die Wände wieder an Ausdehnung, wobei die Fenster zu langgestreckten Spitzbogenformen verengt werden. Die gestellten Wandflächen zu Seiten der Fenster werden durch dünne Gesimse, zarte, oft bemalte Blendnischen, aber auch durch feines, lineares Gitterwerk gegliedert. Dieser Backsteinstil ist ausgesprochener Flächenstil. Erst ihm gegenüber erkennen wir bei einem Vergleich, wie viel Plastik und ausdrucksvolle Einzelform die französische Gotik noch besessen hat. Die Farbe muß weiterhin die ornamentale Flächigkeit der Erscheinung, ihre scharfe Dünnlinigkeit in der Silhouette erhöhen. Man arbeitet mit verschiedenfarbigen Backsteinen. Gewiß hat man in dieser koloristisch-ornamentalen Auffassung orientalischen, maurisch-sarazenischen Einfluß zu erkennen, was im Hinblick auf die große, kolonisatorische Tätigkeit des Deutschritterordens ohne weiteres verständlich ist. Denn dieser besaß auch im Süden, in Sizilien und Palästina Niederlassungen und die künstlerischen Beeinflussungen wurden leicht über See hin- und hergetragen. Sicher ist die Brennziegeltechnik an sich schon orientalischen Ursprunges.

Die Hallenform ist wohl aus Westfalen, zu dem sich auch in Plastik enge Wechselbeziehungen nachweisen lassen, herübergekommen. Das Äußere charakterisiert sich wiederum durch große Schlichtheit im Aufbau. Strebebögen fehlen, aber auch die Strebepfeiler werden oft ausgeschaltet, indem zugleich die rote Mauerwand eine feste, flächige Erscheinung dadurch gewinnt, daß die Fenster schmäler gebildet werden und an Stelle der Strebepfeiler ruhige Wandflächen auftreten, so in Danzig, Marienkirche (Abb. 75). Fein profilierte Blendnischen und farbiges Ornament gliedern die Flächen. Dieses hochstrebende Mauerwerk, bei dem die schlanken Verhältnisse der schmalen Fenster und Mauerflächen allein die Höhendimension angeben, wird dann von einem herumlaufenden Gesims oder farbigen Ornamentband

horizontal abgeschnitten. Nochmals betonen die graden Linien der Satteldächer die Horizontale, so daß sich diese zumeist die Häusergruppe um ein beträchtliches überragenden Bauten in ihrer leuchtenden, roten Farbe und der breiten Lagerung der Massen dem Landschaftscharakter der Ebene mit seiner weiten Horizontlinie anpassen. Wenn sich Türme finden, sind sie zumeist aus älterer Zeit übernommen. Sehr selten sind Doppeltürme oder Vierungstürme.

Der Hauptschmuck der Bauten ist außen der Dreiecksgiebel, wie er sich schon in Chorin zeigte (Abb. 67). Wenn auch an der Westfront Türme vielleicht aus alter Zeit standen (Prenzlau, Danzig), entwickelt sich der Ostgiebel, der dem grade abschließenden Chor vorgelegt wurde. Das findet sich in Thorn, Johanniskirche, dessen 1250 begonnener Chor als einer der ersten, noch nicht ganz reinen Backsteinbauten zu gelten hat. Die Dekoration mit eingebranntem, farbigem Tonornament ist besonders beachtenswert. Übrigens ist im Inneren das Sterngewölbe wichtig, das, wenn es wirklich aus ältester Zeit stammt, als eines der ersten Sterngewölbe in Deutschland (cf. Lochstedt) zu gelten hat. Glänzendste Entfaltung fand die Giebeldekoration an der Marienkirche zu Neubrandenburg (um 1298 geweiht), ebenfalls an der dem graden Chor vorgelegten Ostfassade. Es ist ein ganz kühner Giebelaufbau, von fünf mächtigen Wandpfeilern gegliedert, in Tabernakel und Blendnischen sich auflösend, dem eine durchsichtige Stabwerkarkade, ähnlich dem Gitterwerk am Straßburger Münster, vorgestellt ist. Die Wirkung ist von äußerster Zartheit und Vielfältigkeit. Etwas plumper in den Formen ist der Ostgiebel der Marienkirche zu Prenzlau (seit 1325), aber voll farbigem Wechselspiel mit seinen verschiedenfach getönten, glasierten Ziegeln. Besonders reich ist das polychrome Ziegelwerk an der mit durchbrochenen Pfeilern, Wimpergen und Maßerk vielfältig ausgestatteten St. Katharinenkirche zu Brandenburg, 1401 von Heinrich Brunsberg begonnen (Abb. 93).

Gegenüber dieser zeichnerischen Zierlichkeit in Silhouette und Flächenauflösung am Außenbau treten im Inneren eigenartige ernste, manchmal sogar leicht nüchterne Wirkungen auf, die sich aber in ihrer klaren Raumarchitektonik zu monumentaler Größe erheben können. Das ist besonders von den Marienkirchen in Neubrandenburg und Prenzlau zu sagen. Beide Bauten aus frühgotischer Zeit, vollendet in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts, lassen in der Klarheit des Aufbaues mit kräftig entwickelten, kreuzförmigen, durch vorgelegte Dreiecke reich gegliederten, schlanken Pfeilern und dem schlichten Kreuzrippensystem unzweideutig den Einfluß Westfalens erkennen. Auch die entwickelten Höhenverhältnisse und das feingliedrige Maßwerk deuten darauf hin. Einfacher gehalten und schon mehr in scharf geschnittenem Backsteinstil ist Neuruppin,

Dominikanerkirche (seit 1300). In Brandenburg ist neben der in schönen, schlanken Verhältnissen aufgeführten Dominikanerkirche — die Bettelmönche lösten hier die Cisterzienser in der Schaffung schlichter, großer Kirchenräume ab —, und der Paulskirche (seit 1286), die wegen des Außenbaues genannte Katharinenkirche (1401) herauszuheben (Abb. 85). Eine dreischiffige Halle von stattlicher Länge mit Chorumgang, der sich auch an der Marienkirche, Frankfurt a. O., findet, und Kapellen in den Seitenschiffen zeigt sie die typischen Formen der Spätgotik: achteckige Bündelpfeiler und Netzgewölbe, in den Abseiten Kreuz- und Sterngewölbe. Wie im Äußeren farbig schillernde, zierliche Vielfältigkeit als eine Art Auflösung der Baumasse wirkt, so haben wir auch im Inneren den Eindruck, daß diese Hallenanlage allmählich in ein mehr allgemeines, malerisch gedehntes Raumgefühl überleitet. Dieselbe Auflösung der architektonischen Struktur haben wir in anderer Weise zwar auch bei anderen Bauten des 15. Jahrhunderts festzustellen. So sehen wir im Dom zu Stendal (1429 bis 1450) ein ausgesprochenes In-die-Breite-gehen in den großen Spannungen des Mittelschiffes. Der Sinn für den struktiven Aufbau scheint völlig geschwunden. Auf plumpen Rundpfeilern ruht ein dünnliniges Kreuzrippensystem; dazu sind die Fenster verdoppelt, so daß immer ein Paar auf jedes Joch kommt. Ganz herausfallend ist der langgestreckte, eingezogene Chor. Die künstlerische Wirkung beruht vollkommen auf dem Reiz einer zart um die roten Steine hinflutenden, duftigen Lichtatmosphäre. Etwas unbestimmt Sinnendes klingt uns aus diesem farbig getönten Stimmungsraum entgegen.

Weiterhin seien von den Kirchenbauten der Ostmark noch genannt: Tangermünde, St. Stephan; Königsberg, Marienkirche, eine Kopie nach Brandenburg, Katharinen. Etwas abseits gelegen Lüneburg, Johanniskirche (14. Jahrh.), fünfschiffige Halle mit Kapellen. Von den verschiedenen Hallenkirchen Danzigs, deren Charakteristikum der Fassadenturm und die reiche Giebelausstattung von Querschiffen und gradem Chor sind (Petri-, Johannes-, Katharinenkirche) sei als größte die Marienkirche herausgehoben (Abb. 75). Man möchte die originell-schlichte Giebeldekoration des Außenbaues der eigentümlichen Steilheit der Verhältnisse im Innenraum mit seinen netzgewölbten Schiffen vorziehen. Von den Lübecker Kirchen seien außer dem Dom mit seinem schönen Vorbau im Übergangsstil und dem später als Halle ausgebauten Langhaus, die Petri- und Jakobikirche und die sterngewölbte Spitalskirche (1495) genannt, während die Katharinkirche ähnlich wie die Marienkirche eine sehr steile Basilika ist. Endlich ist als bedeutendster ostpreußischer Kirchenbau der Dom zu Frauenburg (1329 bis 1388) von außergewöhnlich niedrigen Verhältnissen mit achteckigen Pfeilern und Sterngewölbe zu nennen.

Zum Schluß aber haben wir, um die reiche Vielfältigkeit des Bildes und die phantastische Schöpferkraft dieser deutschen Spätgotik zu vervollständigen, noch der Backsteinkirchen Bayerns zu gedenken. Es sind Hallenkirchen von außerordentlicher Kühnheit der Anlage mit größten Höhen- und Tiefenmaßen. Den sehr gestreckten Langhäusern sind flache Kapellen angegliedert; die Schiffe, auf sehr hohen Pfeilern ruhend, entwickeln sich zu außerordentlicher Höhe. Drei mächtige Anlagen sind zu nennen: Landshut, St. Martin (ca. 1380—1477) mit einem an Wien anknüpfenden Fassadenturm (132 m hoch), von Hans Stetthaimer von Burghausen († 1482) der hervorragendste Architekt Bayerns, der auch hl. Geistk.-Landshut, Neuötting, Wasserburg, Straubing, Karmeliterk. und St. Jakob, Salzburg, Franziskanerk. Chor schuf. Sehr schlanke Pfeiler (0,90 m dick, 22 m hoch) steigern die Wirkung zu luftiger Höhe. Ähnlich groß ist die Raumwirkung in der Frauenkirche zu Ingolstadt (1425—1525) (Abb. 84). Hier wie in München, Frauenkirche (1468—88) zwei Fassadentürme. Letztere von Jörg Ganghofer ragt trotz der hohen Kapellen nicht an die ersten beiden Kirchen heran. Auch diesen bayrischen Kirchen muß man den hohen architektonischen Geist zusprechen. Es lebt hier etwas von erhabener, fast leidenschaftlicher Monumentalität. Für Württemberg seien die Architekten Peter von Koblenz und Alberlin Jörg genannt.

Wir spüren, daß hier zwar jener bewußt architektonische Geist des Mittelalters, wie er in so wundervoller logischer Sicherheit und Energie in der französischen Gotik lebendig war, dahin ist. Denken wir zugleich an die weich-malerischen, romantischen Stimmungsbilder, die die schwäbischen Hallenkirchen von Gemünd, Hall, Dinkelsbühl auslösen, oder an die vielfältigen, aber oft eigenwilligen Bildungen in Thüringen und Sachsen, wie Erfurt, Halle, Annaberg u. a., so wissen wir, daß diese deutsche Spätgotik und diese spätgotische Halle vielleicht schon einer neuen, nicht mehr von streng-mönchischem Gelehrtengeist beherrschten Kunst angehört. Denn diese Architektur führt ebenso wie die Italiens in eine anders denkende Zeit. Vielleicht atmet auch im deutschen Norden diese Epoche schon den Geist der Renaissance. Das Bürgertum hatte sich erhoben, der Handwerkerstand, Goldschmiede, Bildhauer, Maler waren selbständig geworden. So zog auch in die Kirchen etwas von bürgerlicher Behaglichkeit ein. Wollten wir diese Zeit und dieses andere Wesen kennen lernen, müßten wir all die glänzenden städtischen Bauten, diese Rathäuser und Tuchhallen, diese Bürgerhäuser und Spitalbauten, deren glänzendste Entfaltung in den reichen Handelsstädten des Nordens und der Niederlande statthatte, heranziehen. Man gehe nicht an ihnen vorüber, wie sie sich in Lübeck und Bremen, in Danzig und Frankfurt so stilsicher und stimmungsvoll gebildet haben. Im Inneren Deutschlands, im Süden und Westen hat ein später einsetzender Auf-

schwung viel mehr von dem Alten verwischt, indem dort das 16. Jahrhundert eine neue, große Entfaltung gebracht hat.

Prinzipiell die wichtigste Wandlung im Wesen der deutschen Gotik von den Vorbildern französischer Gotik ab ist das im 15. Jahrhundert sich weiterhin steigernde Vordrängen der optischen Berechnung. Es ist unbedingt ein ganz anderes künstlerisches Streben, das hier zum Austrag kommt. Als ob der mittelalterliche Sinn für die architektonische Raumrealität, der sich so bedeutsam in der Idee der Tiefen- und Höhenbewegung widerspiegelte, allmählich verloren gegangen wäre! Es ist eben nicht mehr das reine, vom architektonischen Geist beherrschte Mittelalter, es ist eine neue Zeit, die sich vielmehr in den freien Künsten, in Plastik wie Malerei auslebte. Hinzu kam sicher auch da die immer leichtere Überwindung der tektonischen Schwierigkeiten. Die reine Gotik war zunächst an die Bezwingung der tektonischen Struktur gebunden. Als die technischen Fragen weniger zu bedeuten hatten, wurde man frei von dem Zwang und begann die optischen Wirkungen, d. h. das malerische Gesamtbild des lichtdurchfluteten Raumes zu berechnen. Schließlich ging man zu fast zügelloser Willkür über, die auf frappierende Wirkungen und optische Täuschungen ausging. Der letzte Rest eines Gefühles für den struktiven Aufbau und die organisch-sinngemäße Gestaltung des Baukörpers ging verloren. Das Charakteristische für diese Verwilderung der architektonischen Logik sind vielleicht die zweischiffigen Raumbildungen. Trotz der mangelhaften Logik im Aufbau können auch diese Räume äußerst stimmungsvoll wirken, wie etwa der entzückende Rittersaal im Ordensschloß zu Marienburg aus dem Ende des 14. Jahrhunderts (Abb. 86). Auch hier kommt der Begriff der Stimmung und des architektonischen Stimmungsidylls auf. Überall hat die Spätgotik des 15. Jahrhunderts besonders in der Schaffung von malerisch reizvollen, kleineren Räumen, wie Kapellen, Sepulturen, Kreuzgängen, endlich jedoch auch in der Entwicklung des profanen Baues sich den Neigungen freier, malerischer Gestaltung hingegeben.

Wenig haben wir vom Außenbau gesprochen. Seine Vernachlässigung, besonders seitdem die Kirchenform mit der Hallenanlage ihre große charaktervolle Silhouette verloren hatte, war nicht aufzuhalten. Wieder sprachen gewiß kulturelle Momente bedeutsam mit. Die Kirche war Siegerin im Kampf gegen das Kaisertum geblieben. Sie gab schon im Laufe des 13. Jahrhunderts ihren groß repräsentativen und auch aggressiven Geist auf. Die Kirchenbauten opferten ihr festungsartiges Äußere. Die Doppelchoranlage war schon und mit ihr der Vierungsturm dank des Eindringens gotischer Formen von Westen her verschwunden. Auch das Letzte, was an lebendiger Gestaltung am Außenbau in der Gotik vorhanden war, die zum Mittelschiff aufsteigende Diagonale strebender Teile aus den niedrigeren



Abb. 78. Soest, Maria z. Wiese. Hallenkirche. Seit 1314.

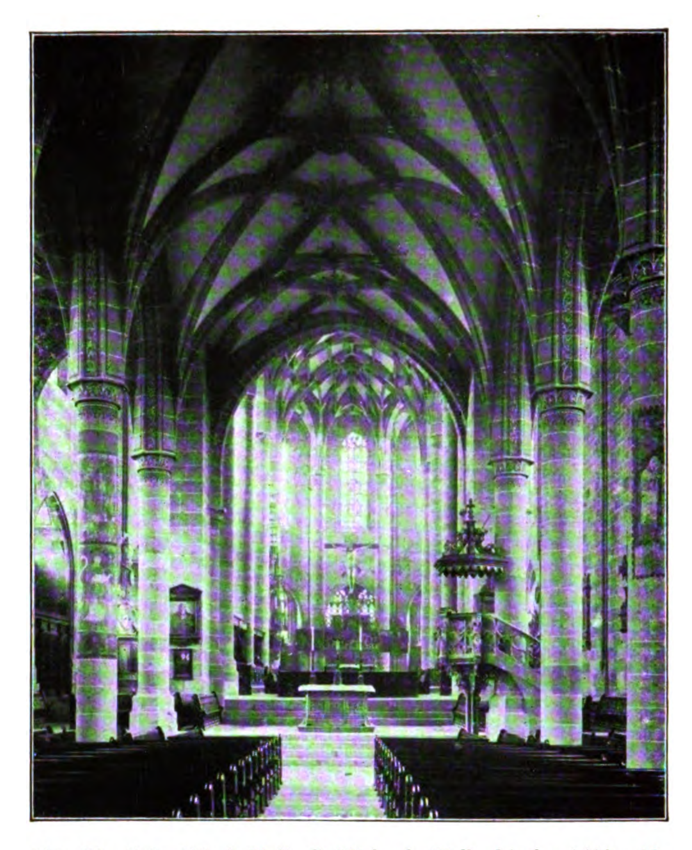


Abb. 79. Schwäbisch-Hall, S. Michael. Hallenkirche 1430—56.



Abb. 80. Niklas Esler, St. Georgskirche. Dinkelsbühl. 1448—96.



Abb. 81. Nürnberg, S. Lorenz. Hallenchor. 1445—72.



Abb. 82. Annaberg, Annakirche.
Hallenkirche von Peter von Pirna (?) 1499—1520.



Abb. 83. Halle a. S., Marktkirche. Hallenkirche. Seit 1529.

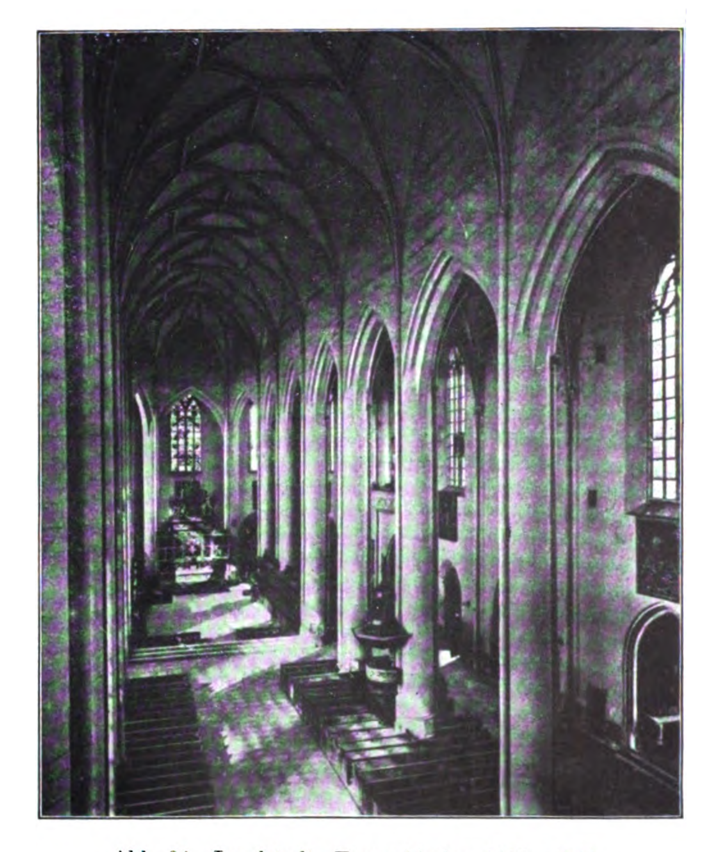


Abb. 84. Ingolstadt, Frauenkirche. 1425—1500.

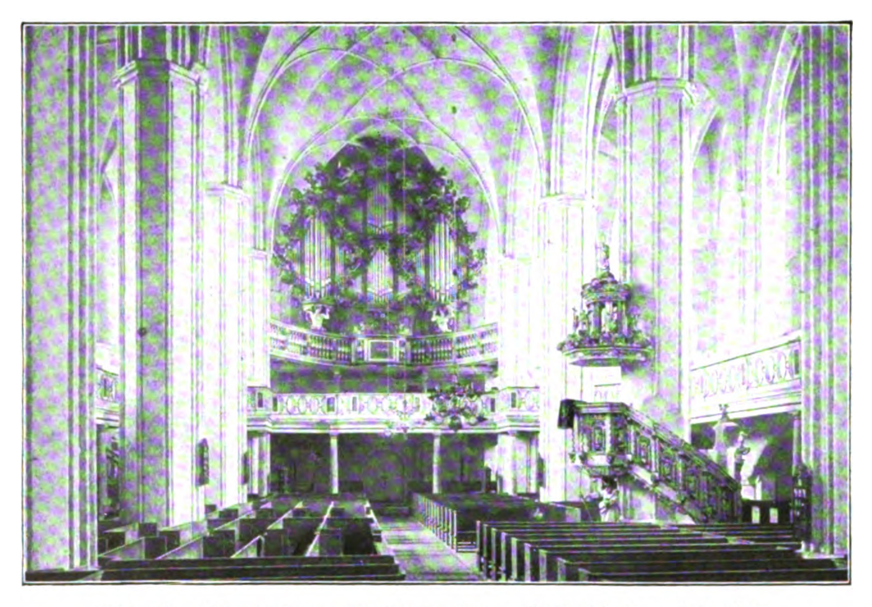


Abb. 85. Brandenburg, St. Katharinen. Hallenkirche. Seit 1401.



Abb. 86. Marienburg, Rittersaal. Palmengewölbe. Ende 14. Jahrh.



Abb. 87. Bronzetür, Reliefs. 1015. Dom, Hildesheim.



Abb. 88. Dreikönigschrein. Um 1200. Dom, Köln.

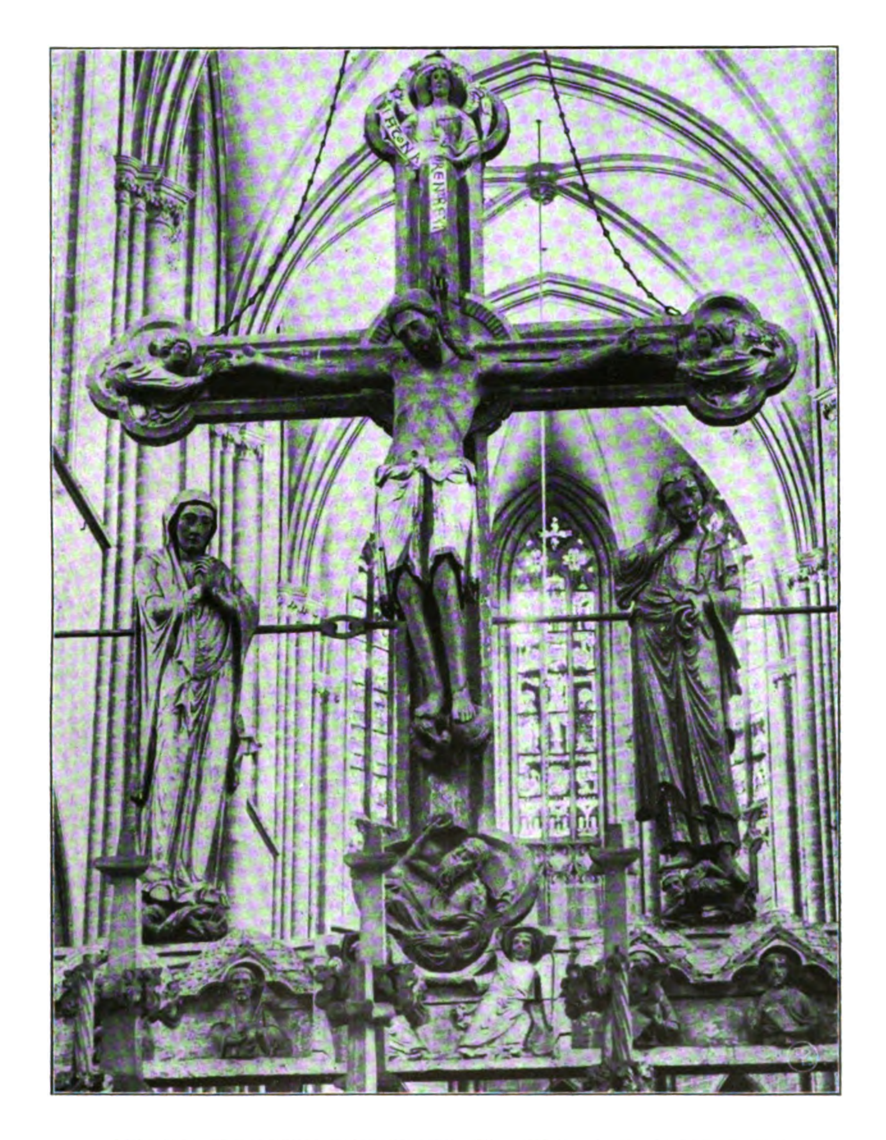


Abb. 89. Triumphkruzifix (Holz). Um 1220. Dom, Halberstadt.

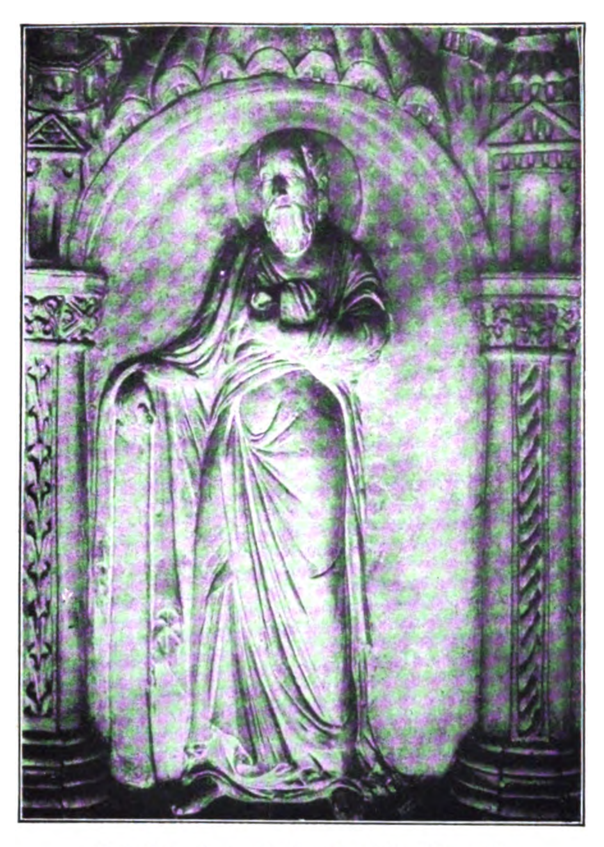


Abb. 90. Apostel, Stuckrelief. Um 1200.
S. Michael, Hildesheim.

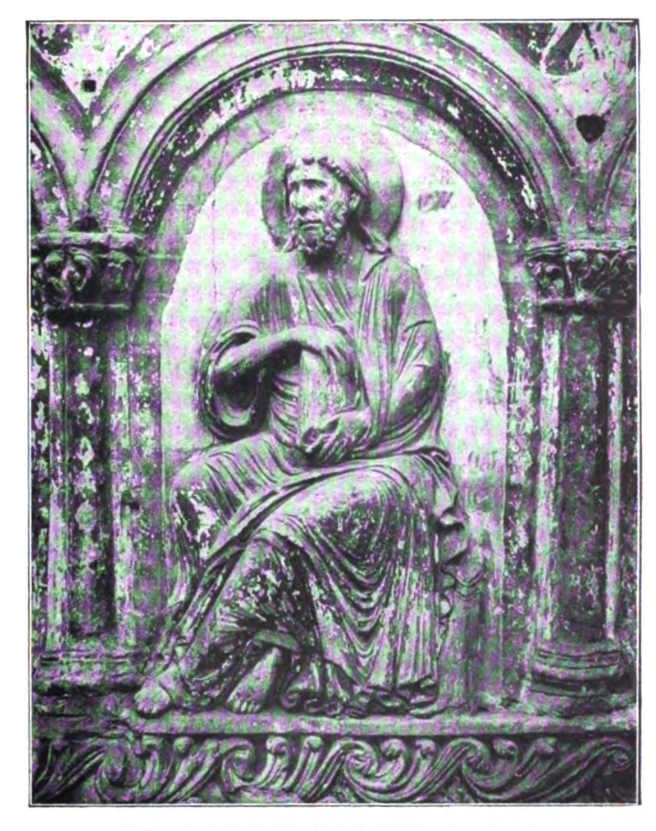


Abb. 91. Apostel, Stuckrelief. Um 1220.
Liebfrauen, Halberstadt.

Seitenschiffen und die Doppelturmfassade gingen dahin. Selbst der Turm wurde vernachlässigt. Was übrig blieb, war eine ziemlich ungeformte Masse mit einem schweren, gradlinigen Satteldach oder mit drei Dächern nebeneinander. Damit war etwas Eintönig-bedeutungsloses in die äußere Erscheinung gekommen. Gewisse Bereicherungen der Chorteile und eine dem sich dort entwickelnden System von aufsteigenden Streben entsprechende Gliederung des zumeist nicht sehr tiefen Langhauses sind allein übrig geblieben. Die Fassade blieb plump in der leeren Fläche des mit einem mächtigen Giebel überspannten Rechteckes. Kleine Gliederungen vermögen kaum zu beleben oder architektonischen Sinn in den Aufbau zu bringen.

Noch mehr aber lebt diese Zeit, in der naturalistische Neigungen immer stärker hervortreten, ihre etwas ungebändigte Art in der überquellenden Fülle der Einzelformen aus. Strebesystem, Rippenbildung, Maßwerk u. a. verlieren dabei den inneren Zusammenhang mit der Architektur. Nicht nur, daß die Verschnörkelungen zu kalligraphischer Eigenwilligkeit, vielleicht zu gewisser Liniensentimentalität übergehen, sondern es dringt bald naturalistische Phantastik durch. Was früher nur architektonisch-struktiv bedingt war, wird jetzt naturalistisch individualisiert. Rankenwerk, Baumformen und Gezweig tauchen etwa seit 1480 auf und überspinnen nicht nur ornamental, sondern auch realistisch die Bauformen.

Der Architekt tritt hinter dem Bildhauer und Maler zurück, die den neu erwachten, frischen Natursinn in den freien Künsten besser und leichter übersprudeln lassen können. Es ist keine architektonisch so monumental gesinnte Zeit mehr, wie die hochromanische oder hochgotische Epoche. Aber unerschöpflich ist die geradezu einzigartige Überfülle künstlerischer Schöpferkraft, die uns das 15. Jahrhundert im Norden wie auch im Süden als eines der vielfältigsten und fruchtbarsten erscheinen läßt. Eine nie dagewesene Schar vielfältiger Künsterpersönlichkeiten kommt zu Worte. Vielleicht fehlt dieser an das kleine Bürgertum gefesselten Zeit besonders in der zweiten Hälfte monumentaler Geist. Es war eine Blüte der künstlerischen Individualität, zunächst im Kleinen, bis in der Hochrenaissance das künstlerische Genie als höchste Verkörperung schöpferischer Individualität kommt und der Menschheit wieder ganz große künstlerische Ziele stellt.

---

10. Die grosse Form der deutsch-romanischen Plastik und derjenigen im Übergangsstil.

War auch die Architektur dank der gewaltigen Forderungen, die an sie gestellt wurden, im Mittelalter Führerin der Künste geworden, so ist es vielleicht der aus der Antike übernommene, trotz aller Widersprüche nicht ab-

zutötende Geist plastischer Gestaltungsklarheit gewesen, der in der abendländischen Kunst, immer wieder erwachend, zu einem stets neuen Quell schöpferischer Kraft aus neuer Naturanschauung wurde und ihr so gegenüber der des Orients ihre besondere, ewige Wandlungsfähigkeit und Größe gegeben hat. Die Plastik trat, altchristlicher Tradition folgend, früh auf den Plan und fand zugleich in der schlichten Volksseele der Germanen lebhaften Widerhall. Die Malerei hat noch Jahrhunderte gebraucht, bis sie zur Ausdrucksform wurde. Der Vervielfältigung künstlerischen Gestaltens, das von jetzt an bald in Architektur, bald in Plastik oder Malerei Betätigung suchte, danken wir manche Wiedergeburt in der Kunst. Und dies lebendige Wechselspiel hat die abendländische Kunst andauernd in Bewegung gehalten und ihr immer neuen Schwung verliehen. Die Gefahr des Verdorrens, der die Antike in ihrem rein plastischen Gestalten oder der islamitische Orient in seinem Verzicht auf das Plastische erlegen ist, war so nicht gegeben.

Aber auch der Orient hatte trotz des Bilderstreites noch lange nicht den Verzicht auf das Plastische gebracht. Es ist antikes Erbteil, das in all den kleinfigürlichen Gestaltungen immer wiederkehrt. Die Renaissance des Basilius im 8. Jahrhundert offenbart die ganze Sehnsucht nach dieser plastischen Formwelt. Diese byzantinische Kleinkunst hat nun befruchtend auf die Urvölker Europas gewirkt. Der frische Geist germanischen Volkstums hat neue Kraft aus dieser bald erstarrenden Formwelt geschöpft. Europa hat in Karl dem Großen den machtvollen Gestalter gefunden. Im Anschluß daran erstrebt er eine künstlerische Renaissance, der jedoch der Nährboden fehlte. Zunächst haben diese Naturvölker rein dekorative Motive aufgegriffen. Wenn auch das sogenannte lombardische Bandgeflecht byzantinischen Ursprungs ist, so hat doch die vielfältige Verwendung desselben und die Verknüpfung mit phantastischen Tierformen besonders bei den eingewanderten Germanen stattgehabt. Die keltischen Iren des 7. und 8. Jahrhunderts bilden eine mehr kunstvolle Form in ihrem Bandschnörkelwerk, und entwickeln als gelehrte Mönche die Kalligraphik in Miniaturen und an Elfenbeinarbeiten. In der karolingischen Zeit macht sich nun ein lebendiges Zurückgreifen auf antike Vorbilder bemerkbar auch man kann ebensowenig wie in den folgenden Jahrhunderten von einer originellen Neugestaltung reden. Das Schwanken und Tasten geht zwischen starr-antikisierenden und manieristisch-byzantinischen Formen hin und her. Es ist ein für das Fachstudium interessantes Zeitalter, in dem die nordischen Urvölker bald vom lauen Windhauch höfischer Kultur bewegt, bald wieder von innerer, leidenschaftlich-urwüchsiger Unruhe gepackt, nach Form und Ausdruck ringen. Das ist eine Zeit, für deren Erforschung es die Hauptaufgabe ist, die Vorbilder, die man im Alexandrinischen, Syrischen, Ravennatischen und Byzantinischen finden wird, festzustellen. Dabei wird der

Forscher nach Gruppen und Schulen suchen. Man spricht so von einer Schule der Reichenau, wie man eine rheinische, sächsische Schule, andere in Trier, Metz, Würzburg u. a. festzustellen sucht. Gewiß sind die damals hin und her wandernden Künstler bald da, bald dort seßhaft geworden, an dem oder jenem Bischofssitz, bei dem oder jenem Kloster. Eine andere Frage ist es, ob es eine eingesessene, wirklich volkstümliche Kunst genannt werden kann. All die vielen Zufälligkeiten, die da mitspielen, werden wir nie aufdecken können.

Besonders Miniaturmalerei, Elfenbein und Metallplastik sind die Arbeitsgebiete, wozu eine in wenigen, großen Beispielen bekannte Freskomalerei kommt. Von den führenden Kirchenfürsten ist vor allem Erzbischof Egbert von Trier (977—93) für Kunstgewerbe und Miniaturmalerei wirksam gewesen. Für die plastische Neugestaltung steht allen voran Bischof Bernward von Hildesheim († 1013) und sein Nachfolger Godehard, mit denen Hildesheim und die Sachsenlande im Harzgebiet das Zentrum frühromanischer Plastik wurden. Uns nur auf die Kunst beschränkend, die wirklich zu einem monumentalen Gestalten emporführt, begeben wir uns zunächst nach Sachsen.

Diese älteste sächsische Kunst der Ottonischen Renaissance beschränkt sich fast ganz auf Metallplastik, eine Technik, die, aus dem Orient stammend, dank der Energie des Bischofs Bernward in Hildesheim besondere Entfaltung gefunden hat. Hier muß ebenso wie später in Magdeburg wohl unter Bernwards persönlicher Leitung eine Gießhütte bestanden haben, deren Technik auf große Höhe gebracht wurde. Viele byzantinische Schulen beschränkten sich auf Treibarbeit dünner Metallplatten oder auf Ziselierung und Emaillierung von Metallplatten. Türen am Portal zu Trani, Ravello oder am Dom zu Augsburg (um 1050) sind rohe, derbe Arbeiten, die in Hohlform gegossene oder über Formen grob getriebene Einzelplatten bringt. Andere Bronzetüren, wie die Karls des Großen am Aachener Münster oder die des Erzbischofs Willigis (um 1000) am Mainzer Dom, sind ohne jeden plastischen Schmuck. In Trier begegnet man gravierten und mit Zellenemail dekorierten Platten. Die sechs Säulen zu Corvey, vom Bischof von Werden 990 geschenkt, sind rohe Arbeiten. Da erscheint die Bronzetür von S. Michael zu Hildesheim, heute im dortigen Dom (von 1015) wie eine Offenbarung (Abb. 87). Es sind große Bronzeplatten mit gegossenen und ziselierten Reliefs, 2×8 Stück mit Parallelszenen aus dem Alten und Neuen Testament, links die Genesis, rechts das Leben Christi. Schon daß hier ein zusammenhängendes Ganze gegeben ist, muß als eine künstlerische Leistung, die sicher mehrere Jahre die Phantasie eines Meisters beschäftigte, außerordentlich wertvoll erscheinen. Bei näherem Einblick entfaltet sich eine hervorragende Künstlerpersönlichkeit. Doppelte Ziele

sind zu erkennen: auf der einen Seite eine bis zum Äußersten gesteigerte, expressionistische Realistik in ausdrucksvollster Bewegung; auf der anderen Seite ein ehrliches Bemühen, gewisse Ordnung in die Gruppierung zu bringen. Für jenes realistische Wollen sind die Szenen der Genesis mit den aufgeregt gestikulierenden Gestalten charakteristisch. Es kommt dem Meister auf möglichste Steigerung des seelischen Affektes und frisches Erfassen des aktiven Momentes an. Die Darstellungen sind außerordentlich lebendig. Das Herausarbeiten der gestreckten, auf dünnen Beinen stehenden Figuren, die mit Oberkörper und Kopf über die Fläche herausragen, wirkt weiter zur Steigerung des dramatischen Effektes. Der Hintergrund ist durchaus flüchtig behandelt. Bäume, Gebäude erscheinen mehr symbolisch durch Ranken, Blätter, Steine angedeutet. Bei Szenen, wie Adam bei der Arbeit, überrascht das Genrehafte der Darstellung: Adam links, äußerst bewegt, bei angestrengter Feldarbeit beschäftigt, Eva rechts, ruhig für sich auf der Erde, die mit dünnem Gras bewachsen sich wellt, dasitzend. Eine Szene wilder Aufgeregtheit ist Christus als Gärtner, wo die unruhige Figur des Christus mit dem gedunsenen Leib und den in der Luft herumfahrenden Armen auf einen Sockel gestellt erscheint. Ebenso bewegt ist Kains Brudermord. Zu den besten Stücken in ruhigerer Gliederung gehören die Geburt, die Anbetung und Darbringung. Besonders die Gestalten auf der Wochenstube sind weich und rund geformt. Eigentümlich unklar sind die Raumdisposition und die Architektur. Auf Christus vor Pilatus überrascht die Gestalt des thronenden Pilatus durch die Klarheit der Erscheinung, Sicherheit der Zeichnung und Lebendigkeit der Bewegung. Hier lebt antiker Geist fort. Dieser Meister mit seinem gewaltsamen Drängen nach lebendiger Wirklichkeitsgestaltung ist eine Sondererscheinung. Man hat nach verwandten Werken gesucht und glaubt in den Bronzetüren von S. Zeno zu Verona, die nach Überlieferung von einem deutschen Fürsten, dem Herzog von Cleve gestiftet wurde, ebenfalls Arbeiten der Hildesheimer Gießhütte wiedergefunden zu haben. Aber bei der verschiedenen Qualität der Reliefs müssen wir zwei Hände annehmen.

Ein anderes Hildesheimer Werk, die Bernwardssäule von 1022 im Dom, legt ein eigenartiges Zeugnis für das noch unsichere Tasten dieser Schule ab. Auch hier ist ein sehr frischer Künstlerwille tätig; aber die Voraussetzungen, aus denen diese Persönlichkeit emporstrebte, sind allzu primitive. Erkenntnisse, Erfahrungen, Sehgewohnheiten fehlen. Es ist wieder nur ein tragisches Dokument dafür, daß jeder an seine Zeit gebunden ist. Es war eben doch eine künstlerisch primitive Zeit. Wir werden bei den vielfachen Szenen aus dem wundertätigen Leben Christi, die sich hier nach Vorbild der Trajanssäule ohne Unterbrechung aneinanderreihen, durch die Flüssigkeit und Leichtigkeit der Erzählung, durch die Kühnheit, mit der

der Künstler nicht nur Figuren beleben, sondern auch Massen bändigen will, überrascht. Wie die Figuren frei zusammengeordnet sind, erscheint oft fast malerisch. Aber dann scheitert auch dieses Wollen an dem Mangel an Kenntnis der Form und der technischen Hilfsmittel.

So blieb der starke Wille unausgenutzt; eine Fortsetzung hat dieses intensive Verlangen nach Belebung und Durchdringung der Fom nicht gefunden. Es war ein merkwürdig großer Ansatz zu einer realistischen Kunst, auf den ein chaotisches Gewirr in schlechtverstandenen, byzantinischen Typen folgt. Über ein Jahrhundert — es ist das Jahrhundert der Kreuzzüge, wo alle Tatkraft sich im Streiten auf orientalischen Gefilden verausgabte — hat diese Verfallszeit gedauert. Orientalischer Import unterdrückt weiter nationale Weise. Vergebens wehrt man sich, indem man, wie Godehard von Hildesheim († 1038) die byzantinischen Mönche nach Möglichkeit ausschaltet und ihnen höchstens zwei Tage Rast in deutschen Klöstern gewährt. Zwar hält sich die Metalltechnik noch auf der Höhe, wie zahlreiche Kleinarbeit in Metallplastik u. a. erweisen, oder eine Folge von Taufsteinen, die über ein Jahrhundert verstreut den Gang der Entwicklung charakterisieren. Von dem in klassischer Gestaltung außergewöhnlichen Stück in Lüttich, 1112 von Lambert Patras aus Dinant gegossen, geht es zu den schwächlichen Stücken in Osnabrück (ca. 1170), Bremen u. a. Wiederum ist es Hildesheim, das mit einer guten Arbeit auf den Plan tritt. Das Taufbecken im Dom (ca. 1220) bezeichnet, wenn auch in manchem unbeholfen, in den Versuchen frischer Belehrung der Massen — vgl. den Zug des Volkes mit der Arche Noahs — einen neuen Aufschwung. Auch in der Grabsteinplastik herrscht zunächst der Metallguß; die Platte Rudolfs von Schwaben († 1080) in Merseburg, die der Magdeburger Erzbischöfe Friedrich von Wettin († 1152) und Wichmann († 1192) zeigen den Weg zum langsamen Aufstieg. Der erste ist ganz starr und schematisch in die Fläche gelegt, der zweite schon in entwickelterer Rundbildung des Körpers; besonders jedoch offenbart der Kopf eine fortgeschrittene Individualisierung; der dritte läßt auch in der Lockerung der Gewandung einen neuen Realismus erkennen, indem an Stelle nur dünner, byzantinischer Parallelfalten realere Bildungen getreten sind. Zu diesen Werken der Gießhütte in Magdeburg kommen noch die Korssunschen Türen in Nowgorod, die ca. 1150 gegossen, bei aller Gebundenheit an alte Schemen doch eine gewisse Klärung in Zeichnung und Komposition erkennen lassen. Weniger krätig erscheinen die Gnesener Türen, die in ihrer flächigen Behandlung und strengen Disposition der Figuren sogar etwas Elegantes und zugleich Undeutsches an sich haben, so daß man sie als Import ansehen möchte.

Weiterhin seien genannt: der in der scharfgeschnittenen Silhouette prachtvoll stilisierte Bronzelöwe in Braunschweig (1166) und die herb aus-

drucksvolle Leuchterfigur eines Mönches in Erfurt. Man gewinnt vor solchen Werken einen gewaltigen Eindruck von der schöpferischen Energie, dem stilisierenden Willen und dem eigenartig harten, gewiß aber großen Geist der Zeit. Nichts von weichlicher Milde oder matter Verschwommenheit, sondern Kraft und Ausdrucksstärke. Ferner sei der ausgezeichnet stilisierten Arbeiten in Groß-Komburg, des Antependiums und Leuchters mit zahlreichen, kleinen Figuren und Reliefs gedacht, etwa von 1200.

Zur Erkenntnis der überreichen Vielfältigkeit im Kleinen müßte man der Entwicklung des Kunstgewerbes in dieser Zeit gerecht werden. Hat sich doch grade da die Freude am künstlerischen Schmuck glänzend betätigt. Die Goldschmiedekunst blühte unter starkem byzantischem Einfluß mächtig auf, ohne daß sie sich zunächst lokalisieren läßt. Aus karolingischer Zeit stammen der Hochaltarschmuck in S. Ambrogio, Mailand, 835 von Meister Wolvinus, der Einbanddeckel des Codex aureus von St. Emmeran, in München-Staatsbibliothek, endlich das Altärchen Kaiser Arnulfs in der reichen Kapelle zu München. Unter Erzbischof Egbert von Trier entstand etwa 980 der Reliquienschrein des hl. Andreas im Dom zu Trier, zuerst mit byzantinischem Zellenschmelz; Regensburger Arbeit ist der Altarvorsatz, den Heinrich II. nach Basel schenkte, heute im Clunymuseum, Paris, stark byzantinisch anmutend. Im 12. Jahrhundert nahm der Bronzeguß einen neuen Aufschwung, besonders in Nordfrankreich. Reiner von Huy schafft das Taufbecken in St. Barthélemy zu Lüttich von 1117 mit vorzüglich natürlichen Reliefs und das Weihrauchfaß im Museum zu Lille. Godefroid de Claire, der berühmteste der Gruppe arbeitete 1141 das Alexanderreliquiar in Brüssel, Museum und den Heribertschrein in Deutz. Über Nicolaus von Verdun später.

Nicht im kostbaren Bronzeguß, sondern in Stein und Stuck, welch letzterer ebenso wie das Holz geringere Ansprüche an die Technik stellt, hat die Plastik des hohen Mittelalters ihre große Form gefunden. Mit dem gewaltigen Aufschwung der Architektur zu monumentalster Gestaltung mußte sich auch in der Plastik der Geist heben und ein hohes Pathos zu großer Form gewinnen. Von Anfang an gehen nun Deutschland und Frankreich verschiedene Wege. Allein schon in der verschiedenartigen Verwendung des plastischen Schmuckes scheint sich der andere Geist zu künden. In Frankreich wird die Statue besonders als Portalschmuck verwendet, also bei der Außendekoration. In Deutschland bleibt der figürliche Schmuck im Innenraum auf Chorschranken, Lettner, Grabsteine beschränkt.

Es bildet sich an älteren Vorbildern, die wir in den Kleinarbeiten der Elfenbein- oder Goldschmiedetechnik, sei es orientalischen, sei es frühromanischen Ursprunges zu suchen haben, ein ganz bestimmter Formenschatz. Das Bezeichnende dabei ist, daß diese Figuren nie etwa wie in

Frankreich in das Linienspiel der Architektur, in das Auf- und Niederschwingen der Vertikalen hineingezogen werden, also nicht vom Rahmen der Architektur aufgesaugt und zu architektonischer Funktion aufgelöst werden. Man kann sogar das sichtliche Streben erkennen, diesen Figuren ihren statuarischen Einzelwert zu belassen, ja ihn immer bewußter herauszuheben. Jede der Figuren erhält ihren Rahmen. Die Gestalten werden vor die mit starker Profilierung eingefaßte Wandfläche gestellt und wachsen sichtlich aus der Ebene heraus, formen sich mehr und mehr rund. Sie gewinnen gegenüber der leeren Flächigkeit des Grundes steigende, plastische Realität, bis sie schließlich aus dem Rahmen gelöst und in den mächtigen statuarischen Bildungen, in den Freifiguren von Bamberg und Naumburg eine der Antike nahe kommende, plastische Formengröße erreichen.

In langsamem Aufstieg hatte man seit etwa 1160 aus der Tiefe emporgestrebt, um 1190 ist man über die Klippe hinweg, 1230 ist ein Gipfelpunkt erreicht. Dann treten französische Einflüsse zu freierer Entfaltung, besonders der Bewegungsmotive hinzu und um 1230—1280 steht die deutsche Plastik auf einer Höhe von geradezu klassischer Größe, die weit ab von dem, was Frankreichs Gotik wollte, ein durchaus individuelles, künstlerisches Streben zum Ausdruck bringt. Auch jetzt sind es noch die nordsächsischen Gebiete am Harz, wo das alte Zentrum deutscher Schöpferkraft unberührt von fremden Einflüssen seine eigenen Kreise zieht. Erst in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts verlegt sich das Schwergewicht mehr nach den südlichen Teilen. Hildesheim und Halberstadt sind zunächst die Standorte, dazu kommen Braunschweig, Magdeburg und Westfalen. Später treten Erfurt, Meißen, Bamberg und vor allem Naumburg hervor.

Sind die Aufgaben, die einer Kunst gestellt werden, immer nur Zufall oder Laune der Zeit, dann war es ein glücklicher Einfall, wenn den Bildhauern Deutschlands eigne Aufgaben gestellt wurden. Oder war es eine Forderung jener Künstler, bzw. haben sie diese Aufgaben besonders froh und frisch ergriffen, weil sie ihren inneren Empfindungen, einem schlichten Verlangen nach plastischer Realität so durchaus entsprachen?

Gehen wir an die Grabmalsfigur, die in Sachsen früh eine bedeutsame Entwicklung genommen hat. Gedacht ist sie zunächst als Stehfigur, dann taucht das Kissen auf als Zeichen, daß man das Liegen betonen will. Aber das ist doch nur eine Art Symbol. In Wirklichkeit sind es stehende Gestalten. So hat man Ende des 14. Jahrhunderts das Kissen wieder verschwinden lassen. Wir müssen auf die schon besprochenen Bronzegrabsteine der Magdeburger Gießhütte hinweisen. Für die Entwicklung des Grabsteines bis zum beginnenden 13. Jahrhundert geben die in Stuck geschnittenen Äbtissinnengrabsteine in Quedlinburg eine interessante Folge. Die ersten Stücke bis spätestens 1150 atmen in ihrer starren Haltung, der

schematisch-linearen Behandlung des Faltenwurfes den Geist byzantinischen Manierismus, wie westfälische Stücke. Fortgeschrittener ist das Ehrengrab der Königin Plektrudis in Köln, S. Marien im Kapitol. Dann folgt etwa 1180 der Äbtisinnenstein in Gernrode auf dem Wege zur Wandlung in plastisch empfundene Rundform (Abb. 95). Er läßt die Körperformen von weichen Gewandfalten umspült aus der Ebene herausquellen. Der Grabstein der Äbtissin Agnes in Quedlinburg, etwa 1220 gearbeitet, erhöht sich zu lebendiger Realistik und kräftiger Rundung (Abb. 96). Man vergesse dabei auch nicht die Belebung des Ornamentes am Rahmen zu verfolgen. Schließlich führt uns der letzte Stein (ca. 1230) zu der Höhe sächsischer Kunst, die mit dem Doppelgrab Heinrichs des Löwen und seiner Gemahlin Mathilde in Braunschweig (Abb. 100) bezeichnet wird. Wir haben es wahrscheinlich mit dem gleichen Meister zu tun, so verwandt sind die Motive. Bezeichnend ist, daß die Körperform besonders in der Gestalt Heinrichs noch etwas unbelebt, steinern und starr bleibt, während sich dagegen die Gewandmotive bei beiden weiblichen Gestalten zu fortgeschrittener, stofflicher Realität und einer fast übertriebenen Beweglichkeit entwickeln. Gewaltige Schwingung kommt in den Faltenwurf des querüber genommenen Mantels; die Falten selbst sind weitab von dünnem, byzantinischem Schnörkelwerk, sie sind stofflich voll und überreich in den Motiven geworden. Gewiß offenbart sich in dem Strudel der Faltenkämme schon der Windhauch eines anderen, lebhafteren Geistes, der von Westen kam. Daß er von dort her kam, dafür legt vielleicht das lebendigste Zeugnis das wundervolle Doppelgrab in Frauenroth bei Kissingen ab, das wahrscheinlich aus der Straßburger Werkstatt herausgewachsen ist. Nach französischem Muster geformte Gewandung, ein fein geordnetes, querüber genommenes Mantelstück bei dem Ritter, voll schwellende, diagonal aufstrebende Falten in weich steigender Schwingung bei der Frau geben schön gestaltete Motive, zeichnen neben der feinen Steinbehandlung und zarten Zeichnung der Köpfe in sensibler Charakteristik diese Stücke gegenüber der etwas plumpen, aber kraftvollen Plastik des sächsischen Meisters aus. Ein verwandtes Stück ist die Gestalt des Wiprecht von Groitzsch in Pegau, bei der die Faltenmotive mehr ins Stoffliche umgebildet sind. Dieser wie Grabsteine in Wechselburg, Merseburg u. a. leiten zur vollkommenen Befreiung der Statue über. Auch der monumentalen, ebenfalls von gotischem Geiste belebten Grabfigur des Grafen Heinrichs III. von Sayn in Nürnberg, Germ. Museum († 1246) sei gedacht.

Hier möchte ich im Anschluß an die lebensgroße Grabmalsfigur verschiedenfache Kruzifixe im Dom zu Halberstadt (Abb. 89), in Freiberg i. S. und Wechselburg einfügen. Es handelt sich um große, holzgeschnitzte Ge-

staltungen aus der Zeit von 1100—1240, wo die beiden Figuren der Maria und des Johannes als Stehfiguren eine stete Entwicklung zu Auflockerung und freier Belebung, besonders in dem flüssigen Faltenwurf erkennen lassen. Das erste ist ruhevoll monumental gefaßt, der Körper Christi rund und schwer, Maria und Johannes sind in den herb ausdrucksvollen Gesichtern kraftvoll. Es lebt etwas von antiker Größe in den großen Gesten der Gestalten. Bei den anderen Stücken steigt die Erregung sichtlich. Bewegung kommt in die Silhouette des viel mehr geschwungenen und gestreckten Körpers Christi. Aber auch bei den Nebenfiguren nehmen Ausdruck, Körperbewegung, Gewandstil an Unruhe zu. Es ist eher byzantinischer Expressionismus tätig; von Gotik möchten wir noch nicht reden.

Interessanter jedoch als diese Gestaltungen, bei denen es sich doch nur um wenig Figuren handelt und das Stehmotiv allein Verwendung findet, sind die Chorschranken, Kanzeln, Sängertribünen. Zumeist sind es Einzelfiguren von Aposteln und Propheten, aber auch wenn Szenen gegeben werden, überwiegt deutlich das Interesse an der statuarischen Einzelerscheinung, während die Erzählung vernachlässigt ist.

So wenig es in meiner Absicht liegen kann, auf die vielfältigen Leistungen im künstlerischen Kleingewerbe einzugehen, wir würden doch die Entwicklung frühmittelalterlicher Kunst wenig begreifen, wollten wir nicht den inneren Zusammenhang all der zeitlichen Äußerungen in der Plastik berücksichtigen. Ist es doch kein Zweifel, daß die Vorbilder gerade zu diesen Arbeiten der Steinplastik aus Elfenbeintafel und Goldschmiedewerk genommen wurden. Reliefgeschmückte Elfenbein- oder Silberkästen mit stehenden oder sitzenden Figuren waren zahlreich vorhanden. Derartige Arbeiten vermittelten den deutschen Bildhauern den antik-orientalischen Formenschatz. Sie sind mit den Kreuzfahrern besonders zahlreich nach dem Osten gekommen, so daß wir auch in der Steinplastik, die schon zu karolingischer und frühsächsischer Zeit gewiß unter Leitung orientalischer Künstler und Vorbilder ähnlich wie die Miniaturmalerei aufgeblüht war, im 12. und Anfang des 13. Jahrhunderts einen erneuten, byzantinischen Einschlag feststellen können. Die Behandlung schwankt zwischen starren, zeichnerisch stilisierten Flachreliefs und aufgeregt bewegter, realistischer Behandlung, die mehr und mehr in die plastische Form hinein strebt. Stehfigur und Sitzfigur sind in gleicher Weise vertreten. Vieles ist in die Sammlungen von Berlin, München, Darmstadt u. a. gelangt, aber auch manches Stück ist noch am alten Ort, so in Quedlinburg, Köln u. a. Auch auf das genannte Antependium und den Kronleuchter in Großkomburg möchte ich hinweisen. An solchen Goldschmiedearbeiten wie an Elfenbeinkästen, wie in Darmstadt u. a., begegnen wir auch der Sitzfigur. Es sind frühe Versuche, der Sitzfigur im Kleinen Herr zu werden. Wir werden

sehen, wie dieselbe besonders in rheinischen Arbeiten mit hervorragendem künstlerischem Verständnis behandelt wurde.

An diesen immerhin reichen Formenschatz hat sich dann auch die Großplastik angelehnt. So begegnen wir an den Chorschranken von Hildesheim Halberstadt, Hamersleben, Minden, Bamberg u. a. einer reichen Folge von Einzelfiguren, bei denen bald die Stehfigur, bald die Sitzfigur zum künstlerischen Motiv erhoben ist. Wir können da vorzüglich das Wachsen des Verständnisses für das Formproblem, für das Statuarische in Haltung oder Gebärde, in Flach- und Hochreliefbehandlung, in individueller Charakteristik oder stilistischer Abrundung verfolgen. Immer erscheint die Gestalt ähnlich wie auf den Elfenbeintafeln in besonderem Bildfeld, zumeist von einer Rundbogenarkade eingerahmt. So finden wir um 1200 in S. Michael, Hildesheim Stehfiguren in den Stuckreliefs der nördlichen Chorschranken, die Madonna zwischen sechs Apostelgestalten (Abb. 90). Maria ist streng frontal gerichtet und erscheint stark zeremoniell. Rechts und links stehen ihr zugerichtet zwei bärtige Apostel. In dieser konzentrischen Disposition der Figuren zum Mittelpunkt liegt etwas von kompositioneller Gruppierung, von schönheitlicher Harmonie, wie sie in ihren Anfängen schon in der byzantinischen Kunst zu finden ist. Die übrigen Figuren sind mehr gelockert und paarweise in ein geschlossenes Verhältnis zueinander gebracht. Sowohl in der Frontalfigur mit breit gestellten Füßen als auch in der geschraubten Pose der Profilfiguren wird man etwas Byzantinisches im Gegensatz zu den fein variierten Stand- und Spielbeinmotiven der Antike finden. Neu aber ist das sichtliche Herauswachsen der Formen, um die sich die flüssigen Falten des Gewandes weich und körperlich legen, so daß sich die körperliche Struktur gegenüber dem glatten Grund durchdrückt. Für die Entwicklung des Stehmotives muß auf Bamberg verwiesen werden.

Zu diesen Stehfiguren kommen an der oberen Balustrade über den Säulen Sitzfiguren von Engeln mit Spruchbändern. Sie wirken außerordentlich in der Lebendigkeit der Bewegungen und Gegenbewegungen, in der Klarheit der oft kontrapostlichen Stellungen, in dem reichen Wechsel der Motive, wo bald Oberkörper, bald Unterkörper frontal gestellt oder ins Profil gerückt sind und zudem die Arme ein lebhaftes Spiel der Bewegung zeigen. Man ist über die Freiheit und Leichtflüssigkeit des Faltenwurfes erstaunt. Allmählich wird der byzantinische Schnörkel überwunden und durch realere Bildung ersetzt.

Ein Gegenstück zu diesen freilich in kleinem Maßstab ausgeführten Sitzfiguren sind die beiden Chorschranken in der Liebfrauenkirche zu Halberstadt (um 1220), wo Maria und Christus zwischen je sechs Aposteln thronen (Abb. 91). Hier können wir das wachsende Verständnis für die körperliche Form vorzüglich verfolgen. Die südlichen Chorschranken mit Maria zeigen

noch altertümliche Starre und Schwerfälligkeit, während auf den nördlichen Teilen Christus wie die Apostel eine reichere Belebung der Motive in den Körperbewegungen und im Faltenwurf erkennen lassen. Die Linienschnörkel in Zickzack oder Öse, in steiler Wellenlinie an den Gewandsäumen verlieren allmählich ihre geometrische Steifheit. Wir erkennen das harte Ringen nach mehr realstofflicher Formgestaltung und müssen bewundern, wie der Künstler das Staturarische des Motives lebendig erfaßt und immer neu variiert. Besonders gelungen ist die Gestalt rechts neben Christus, wo die Büste mit den das Buch haltenden Händen vorzüglich abgeschlossen und zusammengehalten ist (Abb. 91).

Andere ähnliche Figurenreihen wären zu nennen, so die Chorschranken von Hamersleben, wohl in Beziehung zu Halberstadt stehend, mit Sitzfiguren, die sich freilich weicher einfügen. Die Chorschranken vom Dom zu Minden, heute in der Vorhalle, mit weich gebildeten Sitz- und Stehfiguren weisen schon in die Mitte des 13. Jahrhunderts. Starrer in der Körperlichkeit, aber z. T. lebendig im Ausdruck sind die im Hochrelief gegebenen Gestalten der Sängertribüne aus Groningen in Berlin. Einige bayrische Stücke, die Wessobrunner Figuren des sitzenden Christus und der Apostel in Freiplastik, ferner ein Christus aus Reichenbach, heute im Nationalmuseum zu München, sind von schwerfälliger aber schon entwickelter Plastik.

Zur Ergänzung dieser Figurenfolgen müssen wir auf die Kleinplastik herübergreifen. In den Goldschmiedearbeiten, besonders der rheinischen Schule, hat diese figürliche Plastik eine reiche Gestaltung und Ausreifung gefunden. Wir nehmen nur zwei Stücke heraus, an denen das Sitzmotiv in vielfältiger, reicher Weise gestaltet erscheint. Das Reliquiar Karls des Großen in Aachen und noch mehr der herrliche Dreikönigsschrein in Köln (Abb. 88) gehören zu den bedeutendsten Leistungen dieser deutsch-romanischen Plastik. Besonders an letzterem sind die sitzenden Prophetengestalten von monumentaler Wucht der plastischen Masse, von lebendiger Flüssigkeit des Faltenwurfes und imponierender Größe der Charakteristik in Typus, Ausdruck wie Bewegung, wie sie kaum sonst in jener Zeit erreicht wurde. Sie bilden für die Sitzfigur die monumentale Vollendung und den Höhepunkt dieser statuarischen Plastik, der es eben um das möglichst lebendige Erfassen und Gestalten eines großen Motives zu tun war. Die bärtigen Propheten sind z. T. von wahrhaft monumentaler Charakteristik. Der Künstler ist Nicolaus von Verdun, der ein Schüler des Godefroid de Claire etwa 1181 nach Köln kam. 1183 arbeitete er den Annenschrein in Siegburg, 1186 den Albinusschrein in Köln, S. Marien in der Schnurgasse. Von einem Wibert ist der Kronleuchter im Aachener Münster (1166—84). Mönch Eilbert und ein Friedrich sind ältere Meister in Köln;

letzterer arbeitete den Maurinus- und Ursulaschrein. Von Ruotger von Helmershausen, der vielleicht mit Mönch Theophilus identisch ist, die schöne Silberplatte im Dom zu Paderborn um 1130, und das Abdinghofer Altärchen in der Franziskanerkirche in Paderborn.

Schon oft ist deutsches Kaisertum in Stammeshader und Bruderzwist untergetaucht. So brach das stolze, mittelalterliche Kaisertum 1254 zusammen, vielleicht als Fluch und Strafe dafür, daß dies Geschlecht der Hohenstaufen sich von der deutschen Heimat abwandte und in Italien ein neues, undeutsches Reich gründen wollte. Es war eine unruhige Zeit. Kreuzfahrende Ritter zogen nach dem Orient und nach Rom, fahrende Sänger wanderten nach Frankreich, im höfischen Leben und im Minnesang sich zu üben. Sie alle vergaßen wohl zunächst deutsche Art. Und doch, als sie heimkehrten, da wuchs bald aus ihnen heraus ein mit neuem Pathos beflügeltes Deutschtum. Deutscher Minnesang, deutsche Kunst erblühten. Diese in der Architektur als Übergangsstil bezeichnete Epoche, die etwa seit 1220 einsetzt, hat auch in der Plastik glänzende Leistungen vollbracht. Neben Straßburg sind als Hochburgen deutscher Plastik Bamberg und Naumburg zu nennen. An letzterem Ort hat, nicht weit ab von der Wartburg, wohin der Landgraf von Thüringen die deutschen Minnesänger zum Wettgesang berief, die deutsch-romanische Plastik ihre letzte und zugleich monumentalste Gestaltung gefunden.

Wir beginnen mit Bamberg, wo eine weitspannende Entwicklung vom byzantinischen Manierismus zu französischer Gotik und zur Befreiung in eigner Art gegeben ist. Die erste Reihe, die vom Byzantinismus emporführt, umfaßt nur Reliefs und man hat sie unter dem Namen des Reliefmeisters zusammengefaßt. Die zweite Folge, die von französischer Manier zu einer eignen Monumentalplastik leitet, enthält fast nur Freifiguren, deren Meister man als Freifigurenmeister weiter bezeichnet. Es handelt sich um zwei Werkstätten und in beiden offenbart sich in eigner Tragik, wie ein sich fremdem Einfluß hingebender, deutscher Meister allmählich unter schwerem Ringen zu selbständiger Weise emporkommt.

Die Arbeit begann an dem alten deutschen Motiv der Chorschranken, die den Ostchor abschließen. Es ist kein Zweifel, daß irgendwelche byzantinisch-manieristische Vorbilder in Elfenbeintafeln vorlagen, wenn sich dieselben auch heute nicht mehr nachweisen lassen. Das Neue gegenüber den bisherigen Beispielen ist, daß die Gestalten paarweise zusammengeordnet sind, ein Motiv, dem wir in der Kleinkunst öfters begegnen (Paris, Cluny). Besonders die ersten drei Apostelpaare der Südschranken erscheinen durchaus manieristisch-byzantinisch in der zeichnerisch-flächigen Behandlung. Aber nun sehen wir in fortschreitendem Maße den Künstler, den wir als den Reliefmeister bezeichnen, im Gegensatz zu dem unter

französischem Einfluß stehenden Freifigurenmeister, sich von der kalligraphischen Schnörkelmanier frei machen.

Man ist heute davon abgekommen, älteren französischen Einfluß anzunehmen, indem man sich mit der Gemeinsamkeit der Quelle, die in byzantinischer Kleinkunst zu suchen ist, begnügt. Jedenfalls gebührt dem Bamberger Meister auch im Vergleich zu besten französischen Leistungen in der überaus reichen Vielfältigkeit, mit der er das Motiv immer wieder neu angepackt hat, hohes Lob. Man beobachte, wie die Motive des sich Zu- und Abwendens, des Aufeinanderredens, der Abwehr und Zusprache (Abb. 102) in überreicher Fülle wechselnd gegeben ist. Aber auch in der Naturwahrheit hat der deutsche Meister all die französischen Künstler, die vielmehr auf Bizarrerien ausgehen, wie in Moissac, Signac, oder schematisch werden wie in Arles, unbedingt übertroffen.

Verfolgen wir im einzelnen den Fortschritt, den die Stücke in der künstlerischen Behandlung des sich von Manier befreienden Meisters zeigen. Schon bei der zweiten Folge von 3×2 Aposteln (Abb. 102) fällt eine erhöhte Rundbildung der Formen bei sehr gesteigerter Dramatik auf. Die Gestalten lösen sich kräftig vom Grunde. Das kalligraphisch Schnörkelhafte der Faltenschwingungen, der scharfe Schnitt der Faltenkämme, der Profile, der Haarlocken herrscht noch in dem ersten Paar links. Nach rechts hin werden die Formen sichtlich voller, die Faltenwellen oder Haarschöpfe weicher; bei der letzten Gestalt rechts dringt eine gesteigerte Individualisierung, ein lebendiger Realismus im Gesichtstypus wie im Faltenwurf durch. Die Gestalten lösen sich auch gegeneinander und treten in positivem Bewegungskontrast auf, indem die Unterhaltung zur aufgeregten Diskussion wird. Noch weiter fortschreitend auf der Bahn des Realismus sind die Prophetenpaare der Nordschranken. Das mittlere Paar mit dem kahlköpfigen Jonas und lockenhaarigen Hosea bezeichnet den Höhepunkt naturalistischer Charakteristik des Ausdruckes wie des Momentes, besonders in den vorzüglich individualisierten Köpfen. Andererseits haben die Faltenmotive in ihrer metallischen Härte wie Scharfkantigkeit und die Stellungen der Figuren mit den ausgedrehten Hüften in dieser Folge von drei Paaren noch etwas Altertümliches, während die drei letzten Paare flüssiger im Linienspiel der Falten sind und zugleich freie Bewegungsmotive durch Aufheben des einen Fußes auftauchen. Ganz breit und weich in der Behandlung ist dann die in dieselbe Werkstatt gehörende Verkündigung, wo die Fülle der schweren, runden Formen durchaus romanisch, losgelöst von byzantinischem Manierismus anmutet. So hat der deutsche Meister, anfänglich beirrt durch fremde Motive, zum Schluß in der weichen, fast plumpen Körperlichkeit seine eigne, deutsche Art gefunden. Auch das ruhevolle Tympanon der Gnadenpforte gehört hierher. Freilich führt uns

allein schon das Motiv zu der zweiten, unter französischem Einfluß stehenden Gruppe, die wir als die Werkstatt der Freifigurenmeister bezeichnen.

Von neuem stürmte fremder Geist, diesmal die französische Gotik, auf das Deutschtum ein. In den Freifiguren der Adamspforte, der Kirche und Synagoge, dem Tympanon und den Portalgestalten des Fürstenportales, dem Reiter (Ritter Georg zu Pferde), Papst Clemens II. siegt die Reimser Gotik. Der deutsche Nachahmer erreicht nirgends die Schönheit und harmonische Abklärung seiner Vorbilder. Ihm fehlt durchaus das verfeinerte, rhythmische Gefühl der Franzosen. Bedeutend ist er, wo es gilt, die Natur frisch anzupacken, wie etwa in dem stark individualisierten Kopf Kaiser Heinrichs oder in den überraschenden Akten Adams und Evas, weiterhin in den vorzüglich sinnlich erfaßten Figuren der Kirche und Synagoge, endlich jedoch in der herben Größe und wilden Dramatik der Prophetengestalten am Fürstenportal, die in ihrer Bizarrerie und Lebendigkeit an die Chorschrankenfiguren anklingen. Aber in einer Gestalt, in dem wundervollen Reiter (Abb. 94), erhebt sich der Meister zu ganz hoher Monumentalität, Schönheit der Linien und der Oberflächenbehandlung mit energischer Realistik vereinend. Zwar hat das Pferd etwas Steifes. Dazu fehlte es der Zeit noch an Naturstudium. Hervorragend jedoch ist der Oberkörper des Reiters. Im Vergleich zu dem zart gegliederten, frauenhaften Vorbild, dem König Ludwig in Reims (Abb. 109), erscheint das Männliche, die lebendige Energie des ausdrucksvollen Charakterkopfes in der festen Bildung der Stirn, der Kinnbacken, der sprechenden Augen mit dem scharf fixierenden Blick außergewöhnlich kraftvoll und groß geprägt. Auch das Absetzen der verschiedenen Körperteile gegeneinander: der Kopf, der Hals, die Schulter, der stark im Ellenbogen geknickte, rechte Arm, das gegürtete Gewand, das übergenommene Mantelstück, die Festigkeit der Linie in der Silhouette und das Straffaufgerichtete der Figur — all das ist von stark individuellem, auf das Positive gerichtetem, plastischem Geist beseelt.

Aber dieser Sinn für die real gebildete, große Form hat noch weitere Meisterwerke in den Gestalten der Visitation (Abb. 92) gezeitigt. Es ist für den deutschen Meister bezeichnend, daß er sich unter den Reimser Vorbildern grade die vom antikem Geiste am meisten durchdrungenen Figuren auswählt. Schon zu Kaiser Heinrich und Kunigunde hat sich der Künstler Salomon und Saba von der Hand des antikisierenden Meisters (Abb. 108) ausgesucht, die ja wie Fremdlinge in der Reimser Umgebung erscheinen. Jetzt nimmt er die von gleich klassischem Geiste durchdrungenen Figuren der Visitation (Abb. 107). Es scheint fast, als ob sich hier antiker und deutscher Geist, beide von realistischer Kraft, im Gegensatz zu französisch-schönheitlichem Spiritualismus, begegneten. Oder anders gesagt, der Franzose übernimmt aus der Antike die Schönheitswerte der rhythmischen Gliede-

rung, der Deutsche die Realwerte der plastischen Bildung. Der Deutsche steigert die plastische Gegenständlichkeit bis zur sorgsamsten Individualisierung jeder einzelnen Falte. Dabei leidet die Gesamtwirkung gewiß etwas unter der Häufung der Einzelmotive. Die plastische Gestaltung fällt vor allem bei Maria (Abb. 92) auf und dem sorgsamst nach dem Naturmodell durchgebildeten Standmotiv mit dem einen geknickten Knie. Freier und darum gewaltiger ist Elisabeth, an der alles neu gestaltet ist, ähnlich wie bei dem Reiter: herbe Größe in dem energisch gezeichneten, ausdruckvollen Kopf, imposante Fülle in den fast wild gehäuften Falten des schwer herabhängenden Mantels mit der stufig absetzenden Vertikale. Überraschend ist die Kraft der Schatten und Lichter, die Energie der Linien, die Festigkeit der Haltung. Fast barock wirkt die Fülle der Falten in ihrer Häufung zu Massen, ferner die Sinnlichkeit der Materie, die nicht nur in Zeichnung, sondern auch in Oberflächenbehandlung und Lichtwirkung stark heraustritt. So erscheint über den tiefschattigen Falten des schweren Wollmantels das feine bauschige Tuch in der rechten Hand wie ein zartschillerndes, fast flammendes Licht. Dazu kommt die realistische, ausdrucksvolle Bildung von Gesicht und Hand. Hoheitsvoller und sprechender in ihrer herben Größe ist nie wieder die Frau von alten Jahren, mit sorgendurchfurchtem Gesicht gebildet. Alles reflektiert eine Intensität seelischen Miterlebens und künstlerischer Bewußtheit, wie wir sie erst in der Renaissance wiedertreffen. Diese Aktivität in Haltung, Bewegung und Ausdruck ist es, die gegenüber dem klassisch weichgestimmtem Reimser Vorbild in seiner sanften Geschmeidigkeit und Flüssigkeit der Linien auffällt. Wie ein energischer Ruck geht es durch den Körper, der sich fest aufrichtet und die starke innere Erregung durch lebhaften Wechsel in der Bewegungsrichtung herausbringt. Hier gilt das, was man von Michelangelos Sibyllen zu sagen berechtigt ist: es ist die Heroisierung und Monumentalisierung der Gestalt, die Typisierung des Motives.

Aber noch muß ich des sog. Fürstenportales gedenken. Nicht vorbeigehen sollte man an diesen eigenartigen, phantastischen Schöpfungen eines Künstlers, der von französischem Geiste gepackt oder vielmehr gerüttelt ist. Wir denken bei diesen wild aufgeregten, herb innerlich und im Linienspiel zerrissenen Propheten und Apostelgestalten an Souillac, Moissac u. a. Trotzdem ist es schon französische Hochgotik, die hier gewirkt hat. Das sagt das Tympanon, dessen jüngstes Gericht die plastische Formrealität dem zersetzenden Einfluß des Lichtes opfert. Auch wie die Laibungsfiguren des Portales mit der Architektur verwachsen sind und wie figurierte Dienste wirken, ist französische Stilisierung. Man beobachte, wie die bizarren Figuren erst in der Flucht der sich hintereinander schiebenden Silhouetten an den Schrägen des Portals wirksam werden. Die Chorfiguren im

Dom zu Magdeburg, zu einem Portal gehörend, und die goldene Pforte in Freiberg i. Sa. (um 1240) sind mehr von Chartres beeinflußt; letztere steht wie Wechselburg in Beziehung zu Regensburg.

War so Bamberg ein Höhepunkt deutsch-mittelalterlicher Plastik, wo sich zunächst zwar innigst verknüpft mit französischer Kunst, doch deutscher Geist freizumachen vermochte, so hat Straßburg stärker im Bann der westlichen Kultur gestanden und ist weiterhin Vermittlerin der Gotik nach Süddeutschland (Freiburg) geworden. Freilich ist dort anderer Einfluß tätig gewesen, was für die vielfältigen Wechselbeziehungen bezeichnend ist. Es ist zugleich belehrend für die Eigenart der verschiedenen Schulen französischer Gotik, ihre Reflexwirkungen in Deutschland näher zu verfolgen. Wenn Bamberg ganz unter Einfluß der Reimser Schule steht und deren weiche, hohe, klassische Schönheit, die vor allem auch eine Schönheit des Lichtes auf der Oberfläche in ruhevoll feiner Rhythmik der Flächen ist, so tritt Straßburg als Repräsentant der Chartresschule auf, deren Feinheit vielmehr in der linearen Schwingung und zarten Beweglichkeit ihrer Gestalten lebendig werden. So sehen wir die Gestalten am Mittelpfeiler im Inneren des Querschiffes sich geschmeidig in die architektonische Form einfügen und im Fluß der Körperbewegungen wie Faltenwellen die Rundform des Pfeilers markieren. Diese Auflösung des Plastischen in der Struktur der Architektur ist etwas Typisch-Französisches. Die Figuren büßen dabei ihre formal-plastische Realität ein und werden in dem bewegten Linienspiel der Architektur aufgelöst, sie werden zur figurierten Architekturform. Dasselbe gilt von den Tympanonreliefs am Querschiffportal, wie von den Gestalten der Kirche und Synagoge (Abb. 93). Hier vermag sogar ein Vergleich mit den gleichen Gestalten am Bamberger Fürstenportal die Wesensunterschiede der vorbildlichen Schulen von Chartres und Reims deutlich zu machen. Gegenüber der weichen Sinnlichkeit der Bamberg-Reims-Statuen fällt die flüssige Beweglichkeit und Schmiegsamkeit der Straßburg-Chartresfiguren auf. Das Sprechende ist hier die flüssige Linie, die in den dünnen Gewandfalten an den überschlanken Gestalten herabrieselt, um sich am Boden noch einmal leicht zu kräuseln. Weiterhin ist die starke, innere Beweglichkeit bemerkenswert, indem im Gegensatz zu der stark frontalen Haltung der Gestalten in Bamberg hier eine geschmeidige, axiale Drehung in die Körper hineinkommt. Wie weit aber trotz allem auch deutscher Geist in Straßburg lebt, dafür bedürfte es eines Vergleiches mit den französischen Vorbildern. Das Auffallendste ist immer die starke Verinnerlichung der Motive, indem an Stelle jener äußerlichen Rhythmik und schönheitlichen Phrase die Empfindung als Träger oder vielmehr als Kern der Erscheinung und Bewegung auftritt.

Noch unterjochte sich keineswegs deutsches Wesen fremdem Geist.



Abb. 92. Freifigurenmeister, Elisabeth und Maria. Um 1260. Dom, Bamberg.



Abb. 93. Unbekannter Meister, Synagoge. Um 1250. Münster, Straßburg.

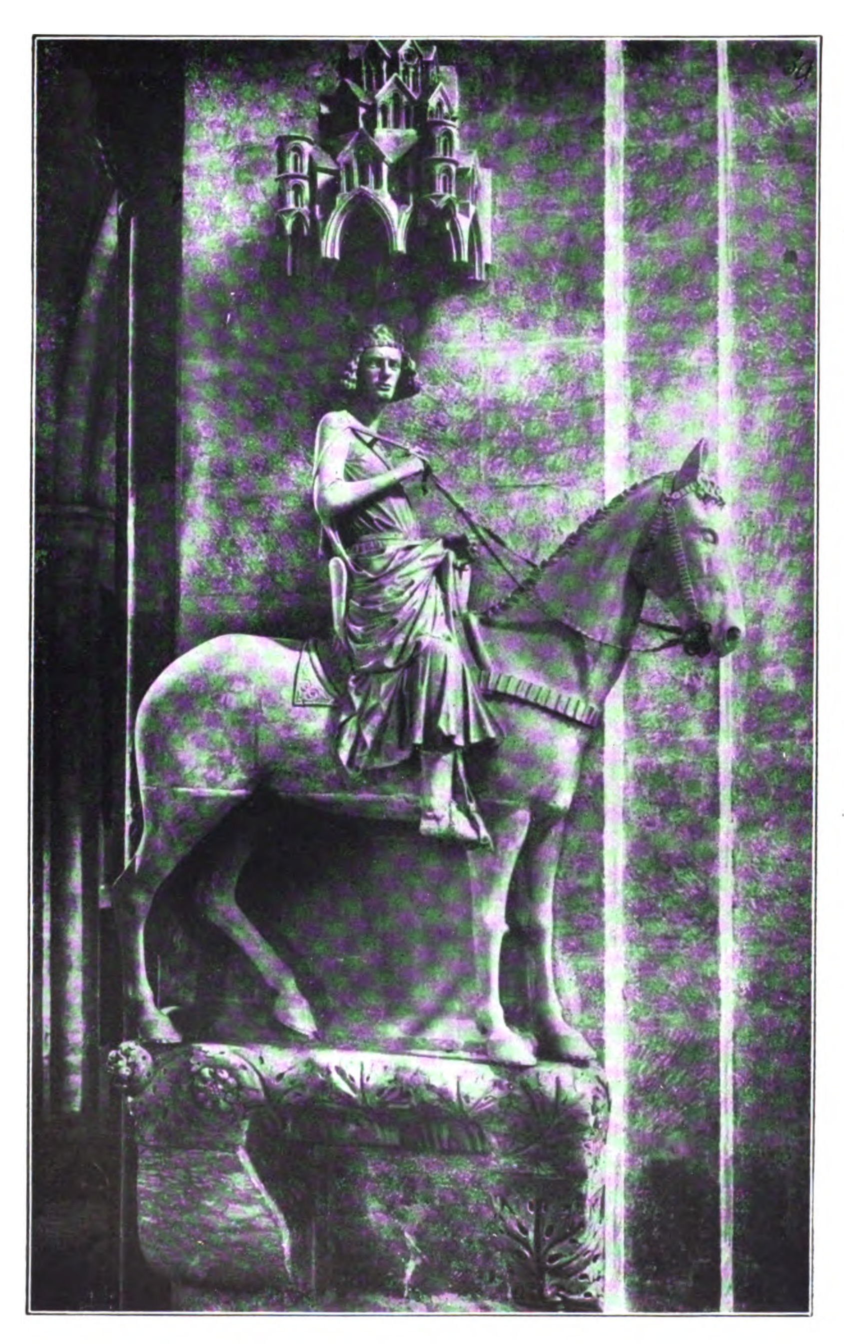


Abb. 94. Freifigurenmeister, hl. Reiter. Um 1260. Dom, Bamberg.

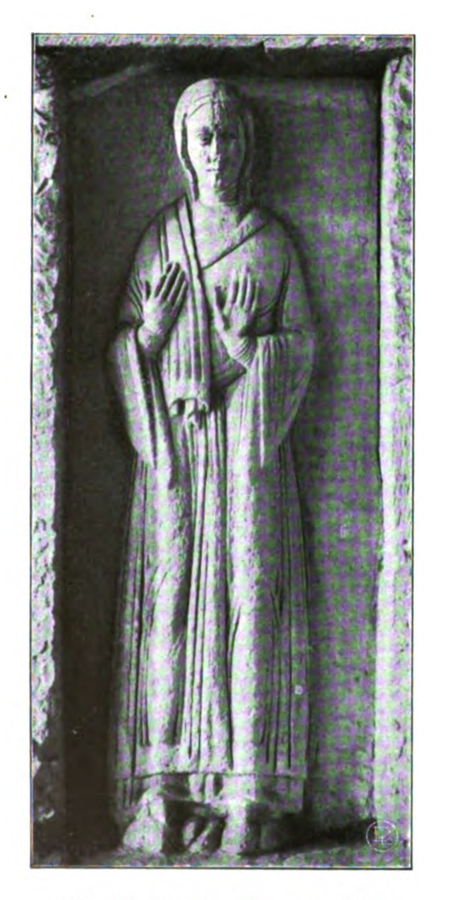


Abb. 95. Hedwig III., um 1190.
Cyriakuskirche, Gernrode.



Abb. 96. Äbtissin, um 1230.
Stiftskirche, Quedlinburg.

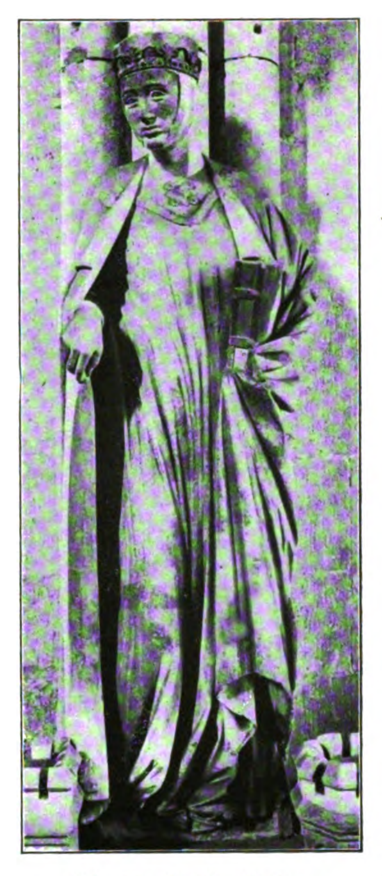


Abb. 97. Gräfin Gerburg.
Dom, Naumburg.

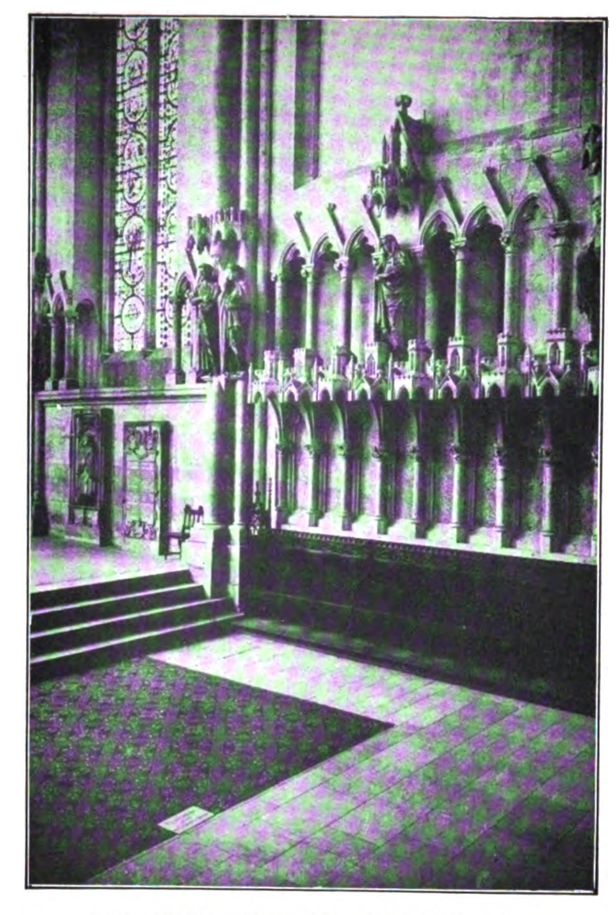


Abb. 98. Naumburg, Domchor. 1270—80.

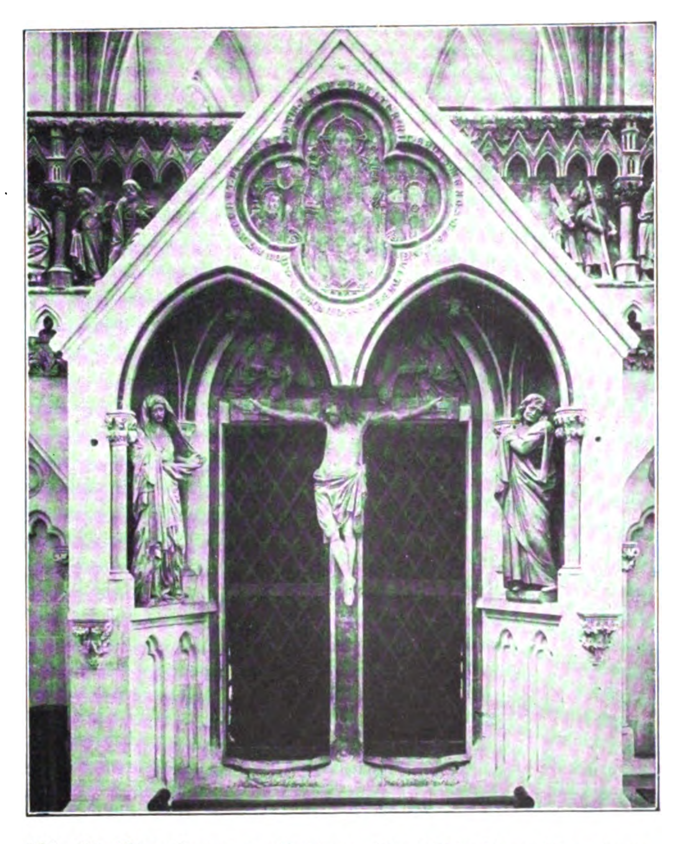


Abb. 99. Kreuzigung am Lettner. Um 1280. Dom, Naumburg.



Abb. 100. Heinrich der Löwe und Mathilde. Dom, Braunschweig.



Abb. 101. Eckehard und Uta. 1270—80. Dom, Naumburg.



Abb. 102. Bamberger Reliefmeister, Apostel. Um 1240. Dom, Bamberg.

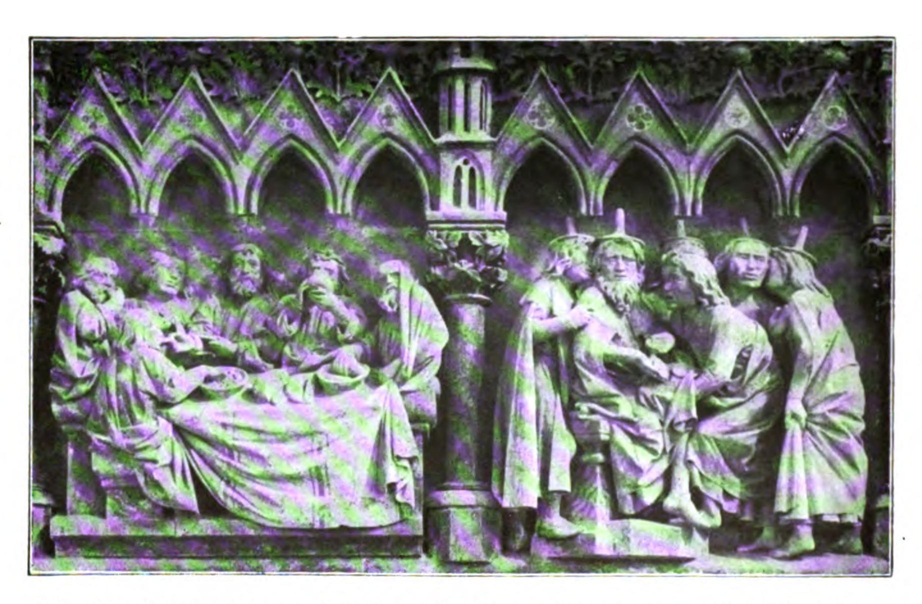


Abb. 103. Abendmahl und Judaskuß. Um 1280. Lettnerreliefs. Dom, Naumburg.

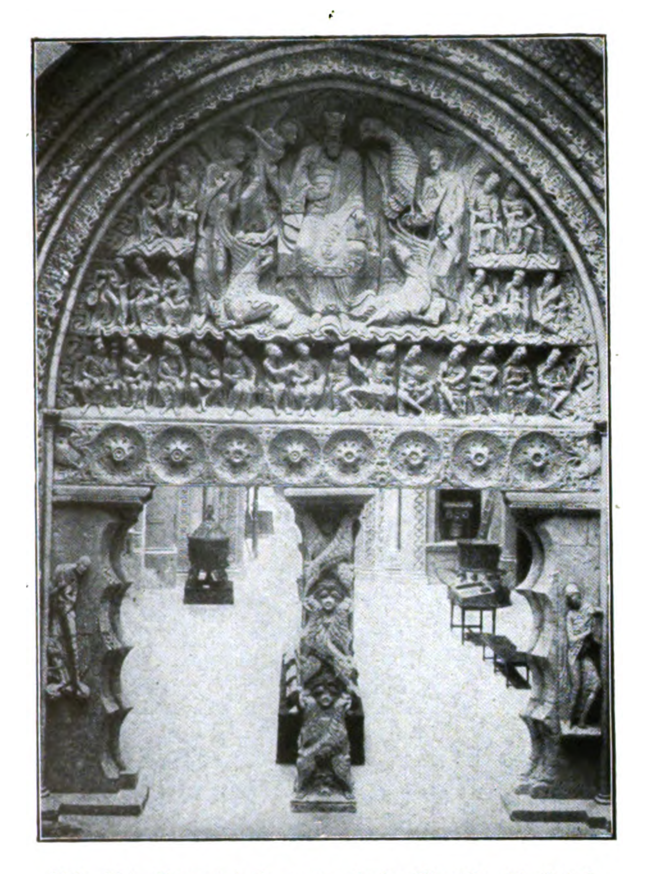


Abb. 104. Französische romanische Plastik. 11. Jahrh.
S. Pierre, Moissac.

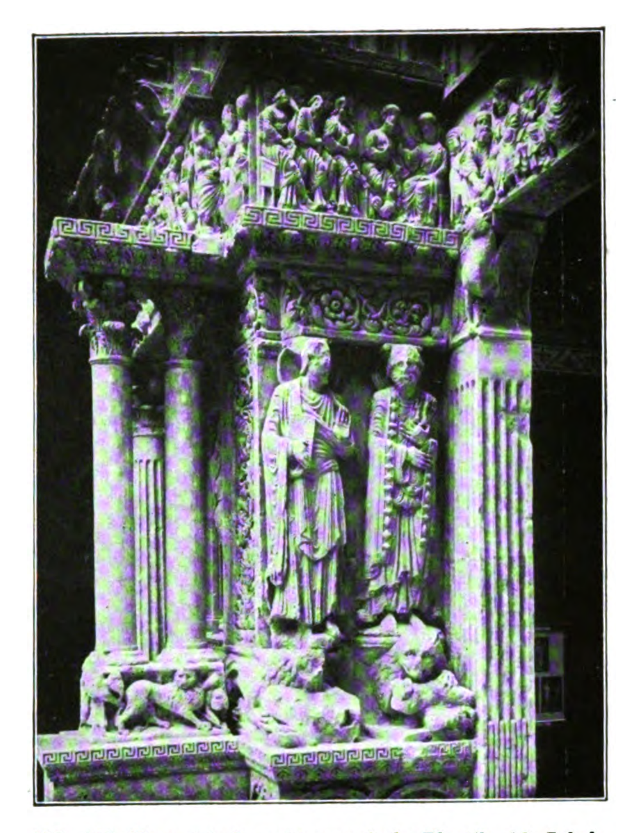


Abb. 105. Französische spätromanische Plastik. 12. Jahrh.
S. Gilles.



Abb. 106. Frühgotik, König und Königin. Um 1200. Westfassade, Chartres.

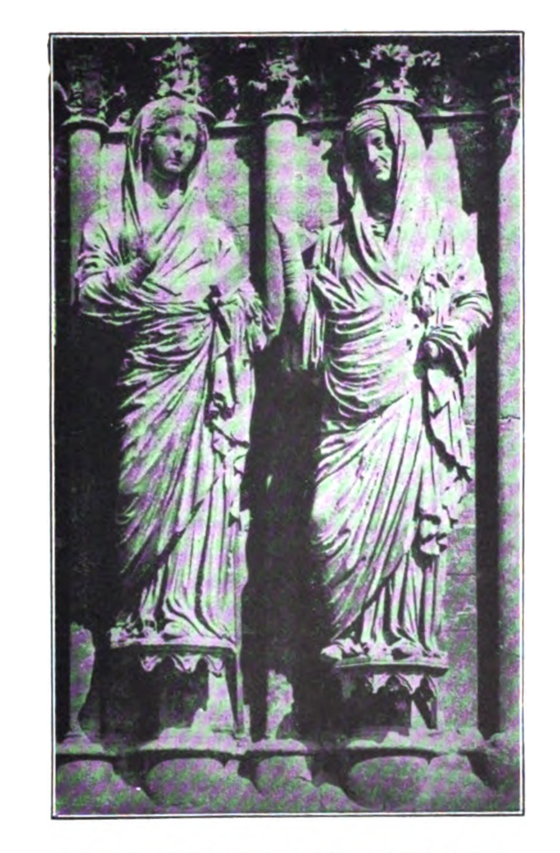


Abb. 107. Hochgotik, Maria und Elisabeth. Um 1220. Mittelportal, Reims.

Nicht weit von der Stätte, wo die deutschen Minnesänger sich zum Sängerkrieg versammelten, nicht weit von der Wartburg hat die andere Feste deutscher Kunst gestanden. An der sächsischen Saale, in **Naumburg**, sammelte sich noch einmal deutsche Energie zu monumentalster Gestaltung. Der frühgotische Chor des dortigen Domes (Abb. 98) vereint die herrlichsten Stücke in sich, die unter Führung eines genialen, namenlosen Meisters als machtvollste Repräsentanten deutschen Künstlerwillens in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts entstanden sind. Wiederum schmücken die Gestalten nicht wie in Frankreich Portal, Fassade, Außenbau; sie tauchen nicht in dem vielfältigen Spiel architektonischer Linien unter oder lösen sich nicht auf im luftigen, durchsichtigen Freilicht. Sie haben ihren Stand im Innenraum an breiten Chorwänden, da wo sich das Licht beruhigt, mit Schatten kräftigt und zu weichem Helldunkel formt. In solchem Interieurlicht gewinnt die Plastik wieder die große Form, freilich eine andere Form als die Antike gewollt hat. Dieser deutschen Plastik fehlt das Wesentlichste der griechischen Plastik, die formende Linie, die große Silhouette. Um so mehr treten Schatten und Licht in ein lebendiges Gegenspiel. Damit wächst die plastische Form zur schwerwiegenden, raumfüllenden Masse. So erheben sich die Gestalten zu fast malerischer Fülle in der weichen Tonigkeit des Schattenspieles, das sich um die Falten, in die tiefhineingegrabenen Furchen und um die gerundeten Formen legt. Schon ein Blick auf das Ganze (Abb. 98) sagt genug. Hier ist Architektur wirklich nur Rahmen und Hintergrund umgekehrt als in Frankreich, wo das Figürliche allein Füllung und dekoratives Beiwerk ist. Bald bildet die schwellende Rundform der Dienste, bald die helle Wandfläche einen sprechenden Hintergrund und Rahmen. Dazu läßt die reichgestaltete Architektur des Chorgestühles in den vielfältigen Säulchen, Spitzbogen, Kleeblattbogen die Kraft der Gestalten um so imposanter erscheinen. Architektur, Dekoration wie Licht stehen durchaus im Dienste der großfigürlichen Plastik; alles ist nur da, die monumentale Größe der Gestalten zu heben.

Zu dem Einzelnen übergehend, finden wir zwei Figurenpaare, ein Motiv, das sichtlich aus der Grabmalplastik stammt und auf das Grabmal Heinrichs des Löwen und seiner Gemahlin Matilde in Braunschweig hinweist. Auch für die wuchtige Bildung der kräftigen Köpfe und des Gewandes möchte man Schulzusammenhänge mit Braunschweig annehmen. Hermann und Regelindis, Ekkehard und Uta (Abb. 101), das jugendliche und das ältere Paar, die Männer etwas vierschrötig und derb, aber die Frauen als echte Gestalten aus der Zeit des Minnesanges um so reizvoller, belebt durch rein genrehafte Motive und in der realen Stofflichkeit, mit dem die weichen Wollmäntel, auch die Körperformen gebildet sind, von sprechender Sinnlichkeit. Das jüngere Ehepaar heiter, lachend, naiv, das ältere ernster ge-

stimmt, wie grollend der Mann und leichtzürnend die Frau, die fast um den rauhen Windhauch harter Worte von Seiten des Mannes abzuhalten den Mantel hochziehend die verhüllte Hand an die rechte Wange legt. Dabei ist das Stoffliche des schweren Wollmantels mit bewunderungswürdiger Realität gebildet. Dieser weichen Fülle der Formmasse des breiten Faltenwurfes steht die den Mantelbausch haltende, linke Hand von prachtvoller Feinfühligkeit und Lebenswahrheit entgegen. Hier nun müssen wir bei den durchaus verwandten Motiven — nur sind sie im Gegensinn genommen — an die Elisabeth in Bamberg (Abb. 92) zurückdenken. Aber gegenüber der herben Realität, die aus dieser Gestalt der alten Frau mit ihrem mageren Gesicht, dem prüfenden Blick, aus dem harten Naturalismus im Faltenwurf und der Energie der Haltung spricht, fällt hier die weiche, schönheitliche Fülle, das Abgerundete, Abgewogene der Erscheinung dieser jugendlichen, etwas gleichgültigen Schönheit auf. Das Stadium naturalistischer Wahrheitstreue scheint überwunden und fast klassische Formgröße gewonnen, sowohl in dem viel mehr abgewogenen Gleichgewicht der Massen und ruhevolleren Haltung der Gesamterscheinung, als auch in dem reichen Gegenspiel, das selbst die Einzelteile miteinander verbindet, während umgekehrt in Bamberg der Künstler noch am Einzelnen und seiner Realität, an Gesicht, Hand, Mantelbausch und Faltenschwall haftet.

Noch zwei Frauengestalten hat der Künstler geschaffen und wiederum hat er jede derselben zu eigener Formwahrheit erhoben. In der jugendlichen Gerborg (Abb. 97) versinnlicht er mädchenhafte Beweglichkeit. Vielleicht hat sie eben noch im Buche gelesen, dasselbe aber, gelangweilt oder weil sie Schritte vernahm, zugeklappt, um neugierig auszuschauen, wer da wohl kommen möge. Sie greift mit der Rechten den Mantel, wie um ihn zu schließen. Man ist erstaunt über die Frische, die aus diesen von weichen Falten umflossenen Formen spricht. Dazu kommt wieder das Überraschende der großen Stofflichkeit, besonders in der Behandlung des Gewandes. Derselben begegnen wir auch bei der anderen Frau, die als Typus ernsten Alters und matronenhafter Fülle in Gepa vor uns steht. Tief im Lesen des Buches versunken steht sie ruhig und gelassen da, bei überraschender Pracht der sinnlichen Erscheinung. Man vergesse dazu nicht das Verhältnis der Figuren zur architektonischen Umgebung zu beachten. Gerborg steht vor einem lebendig aufstrebenden Bündel von drei gotischen Diensten und reflektiert deren lebendiges Streben in ihrer leichten Beweglichkeit. Gepa dagegen steht vor einem breiten Wandstück und erscheint wie eine Verkörperung dieses ruhigen Hintergrundes in voller Massigkeit.

Bei den übrigen Figuren weiß der Künstler das gleiche Motiv geistvoll zu variieren. Es ist immer die stehende Rittergestalt in weitem Zeitkostüm mit Schild und Schwert. Bei ausgeprägtem Stand- und Spielbein wechselt

das Motiv wesentlich. Bald ist der Schild aufgestellt und die Linke stützt sich darauf, bald ist er in der Linken erhoben; Körper und Kopf zeigen verschiedenfache Drehungen, die durch den Faltenwurf weiter akkordiert werden. Bald fällt der Mantel weich und breit, bald ist er energisch zusammengerafft und steigt in scharfer Diagonale quer über den Körper hin nach oben. Selbst gewisse, kontrapostliche Bewegungen tauchen auf, so bei Wilhelm von Kamberg. Auch weiß der Künstler große Partien zusammenzuhalten und das Geschlossene der Wirkung durch geschickte Kontraste zu steigern. So bringt er den reich flutenden Faltenwurf gerne im Gegensatz zu der breiten Fläche des Schildes. Besonders Wilhelm von Kamberg, Thimo oder Dietrich sind dafür interessant. Bei ersteren beiden steht das energisch über dem Körper zusammengeraffte Gewand, bei letzterem das über der Rechten in kleinen Falten gehäufte Mantelstück mit seinen tiefen Schatten und hohen Lichtern im Kontrast zur glatten Schildfläche. Immer aber ist es der Nordländer, der mit Licht und Tonwerten, der mit Formen nur als Schattenmassen und Lichtpartien arbeitet, nie bringt er wie der Italiener reine Form in klarer Zeichnung und Silhouette oder das bewußte Gegenspiel von Masse und strebender Linie. Trotzdem ist man überrascht, wie geschlossen und groß der Meister die Plastik der Erscheinung erfaßt, was besonders an dem Zusammenhalten des Oberkörpers mit den Armen als Büste erkenntlich ist. Der Lichteinfall, der Schattenschlag, die Tonstimmung spielen dabei eine so gewichtige Rolle mit, daß wir, rechnen wir die Polychromie dazu, erst ganz die gewaltige Distanz, die hier zwei Welten trennt, begreifen. Dies sinnliche Erfassen der Form als Raum und Tonwert zugleich offenbart uns wiederum den Realsinn des Mittelalters, der hier mit der großen Architektonik der Zeit eng verknüpft ist. Auch diese klassische Kunst ist weit ab von Abstraktion. Die Größe monumentaler Gestaltung ruht in der wuchtigen Fülle und dem kraftsprühenden Lebensgefühl des formbildenden, schöpferischen Genius.

Besonders die letzten Gestalten, die das gleiche Motiv wiederholen, sind von gewisser Müdigkeit und Weichheit, die leicht an melancholische Sentimentalität grenzt. Dasselbe finden wir in gesteigertem Maße bei den Figuren wieder, die eigentlich, was psychische Durchdringung betrifft, den Höhepunkt ausmacht, bei der Kreuzigung am Lettner (Abb. 99). Denken wir an das etwa 60 Jahre früher entstandene Kruzifix im Halberstädter Dom (Abb. 89) mit seiner herben, antikisierenden Größe, die die Gestalt des Christus und die Köpfe der Maria und des Johannes beherrscht, während sowohl Faltenwurf wie Figurenbildung primitiv erscheint, oder an das aufgeregt stilisierte Wechselburger Kruzifix, so erkennen wir hier in Naumburg den gewaltigen Fortschritt an psychologischer Durchbildung und künstlerischer Gestaltung des Faltenwurfes sowohl wie der kompositio-

nellen Zusammenordnung. Am schwächsten ist die Gestalt des Christus. Es fehlt noch der Sinn für das Organische des menschlichen Körpers oder für die Ausdruckskraft einer fest gezeichneten Silhouette. Das ist etwas, was erst die Renaissance gebracht hat. Dagegen hervorragend ist bei den beiden klagenden Figuren der psychologisch wundervoll gewonnene Kontrast, des im Schmerz ringenden und laut schreienden Johannes und der in stumme Wehmut ergebenen Maria, verstärkt durch Bewegungen und Gewandmotive: Johannes in starker kontrapostlicher Bewegung, in unruhigem Zickzack der steigenden und fallenden Linien, wo die Diagonale und der spitze Winkel dominieren, eine eigentümlich scharf nach oben steigende Rhythmik, wo der Kreuzungs- und Angelpunkt der Linien ganz hoch in die erhobenen Hände gelegt ist, so daß die Gestalt leicht ins Wanken gerät. Gegenüber Maria: hier ist alles verklungener Schmerz, harmonischer Ausgleich, sowohl in der Verteilung der Massen, die einmal in der von Kopf und Händen geformten Büste, ein andermal in den mächtig gehäuften Massen des Gewandes am Unterkörper zusammengehalten sind. Dazu nichts von scharfer oder unruhiger Linie, überall weiche Tonigkeit des Licht- und Schattenspieles, runde, geschmeidige Falten des Wollstoffes, die trotz der Häufung nicht überladen wirken, weil sie nicht detailliert behandelt sind, ganz im Gegensatz zu der Bamberger Visitation, wo eben die übermäßige Individualisierung der Einzelfalten die Übersicht und den Zusammenschluß gefährdete. Überraschend ist dazu, wie gut bei den Naumburger Figuren das Stand- und Spielbeinmotiv verarbeitet ist. Das Standbein hat, wie in der Antike die gesenkte Schulter, während auf der anderen Seite, wo sich der Fuß vom Boden lockert, sich auch die Schulter leichter hebt.

Noch sind die Passionsreliefs am Lettner (Abb. 103) zu besprechen. Wir sehen auf den ersten Blick, daß dieser Meister eigentlich nicht Dramatiker war. Überraschend ist aber die breite, malerische Behandlung, mit der die Figuren fast freiplastisch in den Rahmen gestellt sind und mit Hilfe eines großen Faltenwurfes in weichen Licht- und Tonmassen entwickelt sind. Welch' Fortschritt seit Hildesheims erstem Aufschwung. Das Abendmahl ist außerordentlich locker komponiert und die Behandlung der Figuren von weicher Tonigkeit. Man vergleiche etwa den Judaskuß mit ähnlicher Darstellung an der Bronzesäule. Gegenüber jener primitiven Kunst, hier reale Körperlichkeit, welche mit monumentaler Gestaltung der Erscheinung und zugleich kompositioneller Ordnung in der Gruppierung der Figuren arbeitet. Alles ist lebendig gesehen und zwar weniger in der linearen Bewegung der Körper, der Gliedmaßen, der Falten, als vielmehr in dem breiten Schattenschlag des seitlich einfallenden Lichtes. Immer sucht der Künstler die Gestalten nicht mit scharf schneidender Silhouette, sondern mit Hilfe von Tonkontrasten voneinander zu lösen. Pilatus und der Häscher sind

von hellem Licht getroffen, während Christus und die anderen Gestalten in das Dunkel des Raumes eingetaucht den tonigen Gegenklang dazu abgeben.

Wie steht doch diese Naumburger Plastik als deutsche Kunst in ihrer kraftvollen Realität, mit der sie die sinnliche Realität des plastischen Objektes groß erfaßt und mit durchaus eignen Mitteln herausarbeitet, im Gegensatz zu der mehr geistvollen Eleganz der französischen Gotik! Wie überragt sie alles, was gleichzeitig in Italien zunächst nur als Versuch einer Neubelebung plastischer Gestaltung gegeben wurde! Freilich ist damit die Gipfelhöhe der monumentalen Plastik in Deutschland erreicht. Anderenorts, wie etwa in Merseburg, im Denkmal des Herrn von Hahn begegnen wir Schulstücken. In Münster, Dom, finden sich unter den Portalfiguren Gestalten von verwandter Größe, wie etwa die hl. Magdalena. Ein hl. Paulus klingt in seiner herben Kraft mehr an Bamberg an. Auch in Mainz hat der Naumburger Meister in den Resten des Lettners Schule gemacht, während anderes, wie die Madonna der Fuststraße mit Bamberg Verwandtschaft zeigt. Auch der Lettner in Gelnhausen weist nach Naumburg, während die Kanzel in Wechselburg älteren Datums ist und noch nicht die gleiche Beherrschung malerischer Wirkungsmittel zeigt.

All diese und andere Arbeiten des Jahrhunderts, selbst die derb realistischen Gestalten der klugen und törichten Jungfrauen im Magdeburger Dom müssen hinter den Meisterleistungen deutscher Plastik in Bamberg und Naumburg zurücktreten. Wir haben sie, trotzdem besonders Bamberg in sichtlicher Abhängigkeit von französischer Gotik steht, hier eingereiht, weil sich der deutsche Geist doch wieder frei gemacht hat und zu genialen Leistungen individueller, formgestaltender Plastik durchdrang. Er schuf auf diese Weise Werke höchster Ordnung, erfüllt von bewußter, eigner Männlichkeit und Volkskraft. Erst das folgende Jahrhundert brachte den Fluch der Unterjochung unter feminine, französische Manier und damit die Entnervung deutschen Wesens auch in der Plastik.

11. Belebung und Auflösung der plastischen Form in der französischen Gotik.

Auf jedem Blatt der Weltgeschichte steht es geschrieben, daß es immer die schöpferische Kraft der Persönlichkeit war, die der Welt Offenbarungen brachte. Aber es hat auch schöpferische Völker, geniale Zeiten gegeben, die in neugestaltender Lust übersprudeln, und in denen alle inneren Gewalten auf künstlerische Gestaltung hindrängen. Eine solche Zeit war das Jahrhundert 1150—1250, wie es sich schon in der deutschen Kunstge-

schichte offenbarte, ein solches Volk war das französische, als es aus dem Völkerchaos heraus geboren, zu machtvoller Individualität emporwuchs. Eine neue Sprache formte es sich und in eigner Kunst fand es vollendeten Ausdruck innersten Wesens, originellen Lebensgefühles. Mit unwiderstehlicher Gewalt ist hier aus starkem Volkstum eine Kunst ohne Künstlernamen hervorgewachsen. Keltische und germanische Urkraft mischten sich, lateinische Kultur gab die Formel zur großen Form. In der Sprache nahm man aus dem Lateinischen den äußeren Wortschatz, durchwuchs ihn aber mit individuellstem Empfinden und eigenstem, neuem Lebensrhythmus. In der Kunst hat man das Formmaterial z. T. aus der Antike, z. T. aus dem Orient geholt. Aber was emporwuchs, war etwas durchaus Neues, es war die französische Gotik. So sehr die Architektur durchaus die führende der Künste ist, vielleicht wird aus der Plastik bei Vergleichen mit gleichzeitigen Äußerungen deutscher und italienischer Volksseele das Individuelle der Art noch besser offenbar.

Die französische Plastik bildet sich in wunderbar geschlossenem Zusammenklang mit der Architektur. Sie ist innigst mit ihr verwachsen und läßt sich weniger als die deutsche aus dem Rahmenwerk derselben lösen. Sie versinnlicht das treibende und wachsende Spiel struktiver und dekorativer Linien, die das Gerüste der französischen Architektur bilden. Sie ist körperlich gewordene, lebendige Struktur im Gegensatz zur Verkörperung von Masse oder Mauerblock in Deutschland. Darum ist sie in linearem Streben lebendig. Nicht da wo Ruhe herrscht und Masse lastet, sondern an Konzentrationspunkten der statischen Energien, an den bewegenden Gelenken hat sie ihren Platz gefunden: an Pfeilern und Diensten, besonders aber an Fassaden und Portalen; das ist am Außenbau, eben dort, wohin der französische Architekt sein struktives System, seine tragenden, stützenden, treibenden Glieder gelegt hatte. Sie versinnlicht treibende Kraft, will bewegtes Linienspiel bedeuten.

Aus welchen wirren Voraussetzungen heraus sich die Gotik entwickelte, zeigt der Blick in die romanische Plastik Frankreichs. Antike Formen überwiegen in der Provence; in Languedoc mischen sich stark byzantinische Elemente hinzu. Die Auvergne und das Loiregebiet bringen eine weitere Mischung, die sich dann nach Burgund verschlagen hat. Aus all diesen mehr oder weniger glücklichen Kombinationen strenger, antiker Formen und bizarrer, byzantinischer Gestaltungen wächst in der Isle de France die Gotik heraus. Man hat neuerdings jenen früheren Zeiten ein weitgehendes Interesse entgegengebracht. Sie bedeuten das an sich noch ziellose Vorspiel, unsicher tastend im Vergleich zu der bewußten Leistung der Gotik. Eines aber haben sie gründlich vollbracht, die Vernichtung des antiken, plastischen Formideales. Dabei ist es interessant festzustellen, was im Gegensatz

zu den Deutschen französischer Geist von diesem Formideal behielt. Jener bewahrte den Sinn für das Plastische der Masse, die Fülle der Form, vernachlässigte dagegen Linie und Bewegung. Ganz anders der Franzose. Es ist gerade das Resultat der romanischen Plastik Süd- und Mittelfrankreichs gewesen, die Körperlichkeit der Form aufzulösen und wieder in die Fläche hineinzuarbeiten. Gegenüber dem Realsinn und dem naiven Verständnis des Deutschen für plastische Gegenständlichkeit des sinnlich greifbaren Objektes wird er von angeborenem, rhythmischem Sinn geleitet und sieht die Ausdruckskraft der Bewegung, die belebende Gewalt der schwingenden Linie als die Aufgaben der Kunst an.

Durch die im Südwesten Frankreichs besonders lebhaften Einflüsse des byzantinischen Manierismus wurde die Entwicklung besonders auf die linearen Motive gelenkt. Im Languedoc sind es Toulouse, Moissac (Abb. 104), Souillac und im Anschluß in Burgund Autun und Vézelay, die deutlich eine fortschrittliche Richtung in diesem Sinne erkennen lassen. Es dringt nun jener auf exaltierte Steigerung des Affektes gerichtete, spätbyzantinische Geist durch. Langgestreckte, bizarr bewegte Figuren offenbaren eine Leidenschaftlichkeit, die bis zur Zügellosigkeit übergehend direkt dem antiken Geist der klassischen Ruhe und Mäßigung ins Gesicht schreit. Zum Ausdrucksmittel wird die Linie entwickelt und in aufgeregte Schwingung bei vielfältiger Brechung gebracht. So zügellos und wirr die Bildungen sind, sie erscheinen gegenüber den ganzflächigen Arbeiten der älteren Schule, die im Chorumgang von St. Sernin, Toulouse und in St. Peter, Moissac vertreten sind, schon wesentlich losgelöst aus der Fläche. Fortgeschrittener noch sind die Apostelgestalten im Museum von Toulouse von Meister Gilabertus, wo das Blockartige der Form durch axiale Drehung herausgeholt wird. Daneben sind die Reste klassischer Kunst in der Provence zu verfolgen, so an dem plastischen Schmuck der Fassaden in S. Gilles (Abb. 105) und von St. Trophime in Arles, wobei die Originalität der provenzalischen Meister angezweifelt wird, indem man sie bald in Abhängigkeit von lombardischer Plastik, bald von Chartres-Gotik bringt. Wie stark byzantinische Kleinplastik in Elfenbein u. a. auf diese Monumentalplastik gewirkt hat, wird an den plumpen Gestalten der Fassade von Poitiers, N. Dame, offenbar. In Civray beleben sich auch die Bogenlaibungen mit Figuren, die Fantasie fängt an überall zu spielen.

Wenn wir einen Namen nennen sollen, der als Ausgang und Führung zur großen französischen Plastik zu bezeichnen ist, so kann es nur Chartres sein. Ein Ortsname, nicht der Name einer künstlerischen Persönlichkeit. Wie die genialen Meister hießen, wissen wir nicht. Das gewaltige Werk begann an der westlichen Hauptfassade, es nahm seine Fortsetzung an der

Fassade des südlichen Querschiffes und endet an der des nördlichen Querschiffes. Die Aufgabe war, die Vorhallen und Portale mit figürlichem Schmuck zu beleben. Es ist als Außenschmuck zugleich Freilichtplastik. Weiterhin aber wurde das lineare Element dank der Architektur, in dessen Rahmen diese Plastik eingespannt wurde, ausgearbeitet. War nun das Streben der gotischen Architektur Auflösung der Massen in ein struktives Rahmenwerk, wenigstens am Außenbau, so mußte diese Auflösung auch für die Plastik, die diesen Außenbau zu schmücken hatte, zur Tendenz werden. Rechnet man dazu, daß es besonders Portale waren, an denen die Statuen angebracht wurden, daß diese Portale als Wandschrägen die frontale Ansicht der Statue ausschalten, ja sogar Überschneidung und die Dreiviertelansicht fördern, so war die plastische Form bald dem Linienspiel architektonischen Rahmenwerkes ausgeliefert. Das Zusammenklingen rhythmisch-schwingender Linien wird zu einem künstlerischen Wesen, in dem alles Individuelle des einzelnen Teiles und darum auch die an die organische Naturform gebundene, plastische Form untertaucht und aufgelöst erscheint. Man hat nicht umsonst von der Musik der Gotik geredet. Auch in der Abstraktion zur wesenlosen Linie liegt etwas wie musikalischer Geist, wo das Zusammenklingen der Töne erst den Akkord gibt.

Trotzdem war die Entmaterialisierung der Form nicht etwa das Ziel der klassischen Gotik. Solche war schon vorher in hohem Maße vorhanden und gerade zum Anbeginn tritt sie auf. Man kann sogar als eine besondere Leistung der Chartres-Schule die allmähliche Realisierung der körperlichen Erscheinung bezeichnen. Ausgegangen ist diese Kunst von vollkommen körperlosen, flächig-ornamentalen Werten. Gewiß haben wir hier die Nachwirkung des byzantinischen Manierismus vor uns, der alle Realwerte schematischer Stilisierung opferte. Die frühesten Einzelfiguren geben durchaus Zeugnis von diesem absoluten Verzichtleisten auf plastische Einzelerscheinung ab. Dieselben wirken wie oberflächlich figurierte Säulen bzw. Stämme — denn die plastische Säule wird in der Gotik zu einem pflanzlichen, baumstammartigen Gebilde ohne Aufbau und Gliederung, mit der einzigen Bedeutung, die aufstrebende Bewegung zu verkörpern —. Auch die Christusgestalt am Tympanon des Mittelportales ist in ihrer Weise ein deutliches Beispiel, wie das Hineinleben der plastischen Erscheinung in die Fläche und bei alleiniger Bedeutung der Linie grade im Flachrelief zur vollkommenen Lösung kommt. Wir kennen Tympanen in Südfrankreich und Burgund in Toulouse, Moissac, Vézelay, wo der Versuch auch schon gemacht ist. Aber was dort bizarr erscheint, das scharfe Knicken der Gelenke, das Herumlegen des Unterkörpers ins Profil usw., das gewinnt in Chartres natürlichere und darum künstlerische Gestalt. Nicht wirre Aufgeregtheit und Ekstase, sondern Beruhigung und Stilisierung sind das Ziel

dieser Kunst. Man opfert darum auch die plastischen Werte, um in der Linie und nicht zum wenigsten auch im Licht harmonischen Ausgleich zu finden. Die Fläche ist nach Möglichkeit gleichmäßig mit feinen Linien und zarten Lichtern bedeckt. Starke Schatten, Kontraste, scharfe Ecken werden gemieden. Darum knickt sich das Knie nicht mehr im rechten Winkel, darum fließen die zarten Falten dünn über die Oberfläche, darum sind rechte und linke Seite nach Möglichkeit gleichmäßig behandelt und wird das Verschiedenfache der Bewegung möglichst unterdrückt.

Es ist das hohe Verdienst der klassischen Gotik in Chartres gewesen, aus jenem primitiven Gestalten, das sich nur mehr mit dem Ungefähr der sinnlichen Form begnügt, aus dem abstrakten Stilisieren herausgekommen zu sein und an Stelle dekorativer Werte doch wieder realistische Werte gesetzt zu haben. Diese Plastik ringt sich aus der Unterordnung unter die Architektur zu einer freien, großen Kunst empor. An der Nordfassade begegnen wir seit 1230 in der Vorhalle Gestalten von höchster Formvollendung. Die zwei Figuren der Visitation oder die des jugendlichen Königs und seiner Gemahlin (Abb. 106) sind lebendig gewordener Stein. Es ist als ob sie von Innen heraus Rundung und Fülle, Leben und Kraft, Ausdruck und Form gewännen. Weich und geschmeidig wachsen sie zur körperlichen Masse, zu statuarischer Erscheinung heraus. Besonders die Gestalt der Königin ist von vollendeter Schönheit und plastischer Realität, die fast klassisch genannt werden könnte. Klassisch auch deswegen, weil es das Ganze des plastischen Organismus ist, das dem Künstler zunächst am Herzen liegt. Nie sonst wieder in der französischen Gotik enthüllt sich die plastische Form so sehr unseren Blicken wie hier, nie wieder ist das Gewand und sein Faltenspiel so sehr in den Dienst der statuarischen Erscheinung gestellt. Wir denken an die erste klassische Epoche griechischer Kunst, wenn wir diese dünnflüssigen Falten sich durchsichtig und geschmeidig um den Körper legen sehen, nichts für sich beanspruchend, sondern nur dazu da, das Leben der von ihnen umhüllten Form zum Ausdruck zu bringen. Auf sinnliche Oberflächenbehandlung oder stoffliche Wirkung ist durchaus Verzicht geleistet. Es ist ein lebendiger Fluß zu Leben gewordener Linien, die mit ihren Schwingungen die Seele im Körper versinnlichen. Wie weich schmiegen sie sich den geschmeidigen Formen der schlanken Körper an, noch mehr, wie wundervoll lebendig wird in ihrem Linienfluß die feine, elegante Bewegung, die durch den Körper der schönen Frau geht und ihn in leichter Achsendrehung dem sich von anderer Seite zuwendenden Körper des Königs zuneigt. Selten wieder ist in der Kunst gleich geistvoll eine leise Bewegung zum Ausdruck gebracht. Und dazu, wie wunderbar versinnlichen diese beiden Gestalten das Wesen dieses Mittelpfeilers, an dem die Bewegung aus der Tiefe kommend umbiegt, um wieder in die Tiefe zu

gehen! In vollendeter Weise wollen sich das innerste Wesen dieser feinfühligen Architektur auf die zarte, rhythmische Bewegung, das sinnlich-harmonische Spiel der Linien und die faßbare Räumlichkeit auf die menschliche Figur übertragen. Weiter vermeine ich die klassische Größe dieser Plastik darin zu sehen, daß sinnliche Form zum Träger hoher, übersinnlicher Gedanken wird. Atmet nicht jede dieser Figuren ganz den vornehmen Geist der Zeit? Haben sich die Figuren an der Pforte getroffen und hören sie grade den rauschenden Gesang der Chöre, daß sie scheiden müssen, um zur Messe sich zu begeben, oder kommen sie von der heiligen Zeremonie und verabschieden sich an der Pforte unter den weichen Gesängen verklingender Musik? Feierlich, hoheitsvoll und elegant zugleich; edelste, körperliche Form und feinste Rhythmik im Sichgeben; jedenfalls durchaus Form und lebendige Linie in Bewegung zugleich und auch die schüchtern zarte Visitation offenbart den gleichen, hohen Geist. Das plastisch wesentlich vollkommenere Tympanon der Nordfassade mit der Krönung der Maria erweist gegenüber denen der Westfassade den Fortschritt in klassisch abgerundete, weichere, starre Formgebung. Mir will diese Chartresplastik als klassische Höhe der Gotik erscheinen. Man denke dabei an Naumburg und die grobsinnige Realität der deutschen Plastik. Das sind auf höchster verfeinerter Gesellschaftskultur gewachsene Gestalten, gegenüber den deutschen Raubritterfiguren und ihrer frischen Naturkraft.

Was das viel mehr prunkhafte Reims in vielfältigen Bildungen bringt, spricht von reicherer Fülle. Das Interessanteste ist vielleicht, daß hier noch einmal antike Formen auftauchen, die den Kampf, freilich nur einen kurzen, verzweifelten Kampf mit dem gotischen Geist aufnehmen. An dem Portal des jüngsten Gerichtes und der S. Sixte-Pforte des nördlichen Querschiffes stehen Apostelgestalten, die abgesehen von den Gesichtstypen, den bärtigen, runden Köpfen und der strengen Haltung, durch das Gedrungene der festen Formen an sich schon etwas Antik-Plastisches haben. Die schwere Massigkeit dieser grob aus dem Block gehauenen Monumentalbildungen wird noch durch antikisierendes Gewand gesteigert. Das ist nicht mehr das zarte Spiel dünnliniger, körperloser Falten, wie in Chartres, sondern ein schweres Wogen massiver Falten, die sich tief eingraben und weit ausladen. Zur höchsten Vollendung erhebt sich diese sichtlich an antiken Vorbildern großgezogene Monumentalplastik in einigen Gestalten der Westfassade. Wundervoll wuchtig in der festen Größe der Erscheinung, in der prachtvollen Haltung stehen Salomon, der Mann mit dem Odysseuskopf und die Königin Saba wie Fremdlinge im Kreise der gotischen Gestalten da (Abb. 108). Bei der männlichen Figur ist das statuarische Motiv mit einer der Antike verwandten Monumentalität erfaßt. Das Kubische der körperlichen Masse und das Klare der ausdrucksvollen Silhouette paaren sich zu höchster, sinnlicher

Realität und prachtvollem, schönheitlichem Gleichmaß der Formen. Am meisten überraschen gegenüber den gotischen Phantasiegebilden die ruhevolle Größe und schlichte Wahrhaftigkeit dieser Monumentalformen.

Fernerhin hat dieser antikisierende Klassiker die Visitation (Abb. 107) geschaffen. Es liegt nahe, hier den Vergleich mit der gleichen Gruppe in Chartres und in Bamberg zu ziehen. Wir wissen doch, daß gerade deutsche Meister an diesen großen, realen Bildungen Gefallen fanden. Gegenüber der Chartres-Gruppe fällt bei Reims die Erhöhung der plastischen Wucht, der Formenfülle auf, während im Vergleich mit dem größeren Naturalismus, der charaktervollen Individualisierung in Bamberg wiederum die klassische Ruhe, das hohe, edle Gleichmaß der Formen in ihrer weichen Rundung und vornehmen Gesetzmäßigkeit hervortritt. Das Gewand ist durchaus antik und dasselbe ist von den Kopftypen zu sagen. Der Meister muß sich an antiken Statuen erzogen haben.

Die Franzosen wandeln bald ab von dieser überraschend klassischen Plastik. Aber eines haben sie von jenem Klassiker gelernt, die Materie als solche sinnlich erfassen. Die Meister, die in übersprudelnder, leicht schöpferischer Kraft in Reims die Königsstatuen und so viele andere Gestalten schufen, gehen von einer der Chartresschule verwandten, zarten Durchsichtigkeit der Form aus, aber sie entwickeln weiterhin außerordentliches Raffinement in der Behandlung der Oberfläche. Die sinnliche Realität tritt an der wirkungsvollen Wiedergabe der Kleiderstoffe hervor. Hierin spiegelt sich die Genußfreude, das bunte, prunkhaft gesellschaftliche Getriebe der Zeit wieder. Wie solch ein Modekleid fällt, wie es glänzt und schimmert, das lockt das verwöhnte Auge des Künstlers. Das Schillern und Sichbrechen der Lichter an der Oberfläche wird zum künstlerischen Ziel dieser Plastik. Die statuarische Gestalt, die plastische Form taucht bald ganz unter. Man meidet offenbar absichtlich volle Form, weiche Rundbildung. Die schwere, plastische Massigkeit sollte diese immer mehr in Licht und Zartheit durchgeistigten Wesen nicht belästigen. Man strebt in die Breite, man sucht Flächen, aber nicht um sie wie im Byzantinischen mit dünnem Linienspiel zu beunruhigen, sondern um sie mit zarten Tönen verschiedenfach und fein zu beleben. Es wird alles Rauhe geglättet, alles Eckige ausgeglichen. Die Schöpfungen dieser zweiten Reimser Schule bedeuten einen weiteren Höhepunkt des gotischen Schaffens. Alles ist abgeklärte Gemessenheit, Haltung, Grazie, Eleganz. Aber ebenso wie alles Plumpe ausgeschaltet wird, so fehlt auch haltlose Leidenschaftlichkeit.

Auch jetzt hütet man sich vor jeder Übertreibung in Bewegung oder ungestümer Steigerung der Affekte. Man nehme diese Königsstatuen und wird sich an der fein abgewogenen Rhythmik der Linien sowohl wie der Lichter entzücken (Abb. 109). Es ist, als ob der schönheitliche Dreiklang

auch in dem Abmessen der Tonlagen gegeneinander, in der feinen Nuancierung der Lichter auf den verschiedenfach behandelten Gewandstücken durchklänge. Wie ganz anders erscheint hier etwa im Vergleich zu dem Mann mit dem Odysseuskopf das breit übergenommene Mantelstück der Königsstatue (Abb. 109): dort in der schweren Plastik der Falten das Massige der Formen betont, hier ein zartes Abstimmen im Linienrhythmus, wie in der äußersten Feinheit des Lichtspieles auf den leicht gegeneinander differenzierten Flächen. Auch hier kommt, ebenso wie in dem zu feinster Auflösung im Licht gebrachten Innenraum der Kirche, die ganze Empfindsamkeit des Gotikers für delikateste Lichtstimmung zum Ausdruck.

Wenn schon das Interesse an der statuarischen Erscheinung bei dem zweiten Reimser Meister im Schwinden war, siegt jetzt das Gewandmotiv als schönheitlich-optische Spielerei. Damit entwickelt sich die mittelalterliche Plastik zu jenem Gewandstil, der bis in das 16. Jahrhundert die nordische Kunst beherrscht hat. An Stelle des Organisch-Formalen tritt das Optisch-Imaginäre. Es kommt zu einem Schwelgen in sinnlichen Schönheiten der Oberfläche. Die Figuren der Innenwand der Fassade sind z. T. von hinreißender Überfülle und Pracht. Weiches Helldunkel umhüllt diese kräftig herausgearbeiteten Gestalten, die von tiefen Schatten umrahmt in den Nischen stehen, oder andere Figuren an der Westfassade. Da sei ein sitzender Prophet genannt; voll und weich, nur mit wenigen Linien gezeichnet, rund in mildem Helldunkel modelliert hüllt der schwere Wollmantel die Form ein, wozu der Hintergrund mit seiner breiten, eintönigen Fläche den Reichtum weicher Lichter und Schatten um so glänzender erscheinen läßt. Oder ein Engel steht locker vor einer leeren Grundfläche hoch aufgerichtet da, indem der weiche Stoff des Mantels im breiten Wurf der Falten schwellende Tonigkeit entwickelt. Auch hier das Motiv des querüber genommenen Mantels, aber wie anders war es in Chartres, oder bei der klassischen Gestalt des Mannes mit dem Odysseuskopf, oder bei der Königsstatue behandelt. Zuerst feiner, dünner Linienfluß, dann volle körperliche Massigkeit, dann zarte Lichtabstimmung und hier fast sinnliche Stofflichkeit und weiches, toniges Helldunkel. Kam es, weil diese Figur für die Innenausstattung bestimmt war, oder hat die Entwicklung ins Prunkhafte, Pompöse es mit sich gebracht, wie fernerhin die Figuren von S. Chapelle, Paris, oder die späteren Figuren in Amiens erweisen?

Dann aber geht es zu manieristischer Spitzfindigkeit über. Der sogenannte Josephmeister bringt in der Steigerung der Proportionen, dem Eindringen scharf schneidender Linien, in der fratzenhaften Verzerrung des Ausdrucks und der affektierten Geste das, was man gewöhnlich unter „gotisch" versteht, d. h. das Dogma vom Vertikalismus, die scharfbrüchigen, spitzwinkligen Falten, das gotische Lächeln (Abb. 108). Es ist die über-

triebene Vertikalrhythmik da, die den Körper im scharfen Auftakt der Vertikale bis zum Ellenbogen zu Dreiviertellänge des Ganzen ansteigen läßt, während Büste, d. h. Kopf und Arm kaum noch 1/4 ausmachen. Weiterhin findet sich das scharfe Zusammenführen der spitz auf einen Punkt (unter der linken Hand) gezogenen Falten, ein Schema, das später von der deutschen Gotik übernommen und zur starren Doktrin erhoben wurde.

Alle verwandten Schöpfungen dieser über den Gipfelpunkt hinausragenden Gotik lassen die Abstraktion von der Materie deutlich erkennen. Diese Gestalten der Spätgotik sind gleich dünnen Liniengeweben, die sich über so etwas, wie eine Figur spannen, und doch überzeugen sie nicht, da sie, der stofflichen Realität entblößt, nur aus einer mathematischen Formel gewonnen scheinen. Man fragt sich, wozu der Aufwand an Arbeit, wenn ein geometrisches Muster oder flächiges Pflanzenornament dasselbe sagen könnte. In der gleichmäßigen Wiederholung fallen dazu die unindividuellen Köpfe mit gleich affektiertem Ausdruck unangenehm auf. Man kann ja eine gewisse Zugigkeit der Linienführung in dem stark diagonal aufstrebenden Faltenwurf nicht leugnen. Die Handschrift von charakteristischer Eigenart gibt auch diesen Gestalten noch ein eigenartiges, wenn auch manieristisches Gepräge, das die nachfolgenden matten Entartungen der Spätgotik noch beträchtlich überragt. Es muß ein wundervoller Lebenshauch, eine unerschöpfliche künstlerische Urkraft tätig gewesen sein, die tausende und abertausende Architekten und Bildhauer aus aller Herren Länder vereinte, diese gewaltigen Kathedralen aufzurichten und sie mit hunderten von lebensvollen Statuen zu bevölkern.

Bevor wir aber zu dem dritten Kunstzentrum, zu Amiens, übergehen, möchte ich doch wenigstens aus dem vielfältigen Reichtum der französischen Gotik das Wichtigste herausheben. Aus dieser älteren Chartresschule, für die man glaubt vier Meister feststellen zu können, haben sich die Arbeiten an der Kathedrale zu Le Mans, in St. Loup-de Haud, Etampes, endlich der Meister von Corbeil mit Statuen an St. Denis, Paris, wo auch weitere Arbeiten der Richtung sind, entwickelt. Dazu kommen Sens, Senlis, Laon mit schweren Bildungen. Paris, Notre Dame steht, wie die noch romanisch anmutende Madonna des St. Anne-Portales zeigt, zunächst in Abhängigkeit von Chartres, und bleibt an der Westfassade noch etwas schwerfällig. Erst an den Querschiffassaden, wo Jean Chelles als Bildhauer genannt ist, geht es zur freien Hochgotik über, sowohl in dem malerisch reizvollen Tympanon mit der Stephanus-Legende des Südportals wie an der schlanken, leicht geschwungenen Madonna des Nordportales. Schwunghafte große Gotik zeigen die Statuen von Ste. Chapelle.

Als drittes Kunstzentrum ist Amiens zu nennen. Es erscheint gegenüber Chartres' feinfühliger Schwunghaftigkeit und Reims' plastischer Monu-

mentalität und vielfältiger Pracht schon gesucht, wie ja auch die Architektur schon akademische Doktrin zur Schau trägt. Die Statuen des Muttergottes-Portales bilden noch ein in der Entwicklung wichtiges Zwischenglied zwischen Chartres und der Reimser Hochgotik. Das Lineament der Falten geht bei diesen etwas kalt verrechneten Gestaltungen leicht in jene spielerischen Motive über, die das Zeichen der Spätgotik sind. Als ein Meisterstück strenger Stilisierung in den architektonischen Rahmen hinein gilt der „beau dieu“ (Abb. 110). Er ist die klassische Gestaltung der schönheitlichen Erscheinung des Christus, des Idealtypus der mittelalterlichen Auffassung vom Christus als gütigen Richter und Erlöser. Er hat in der gleichen Figur von Chartres seine Vorstufe. Aber wenn dort die feine Form von dünnem Linienspiel umflossen durchschimmerte, drängt in Amiens das Gewandmotiv hervor. Zu gleicher Zeit scheint die Einordnung in den architektonischen Rahmen, das Einfügen der Gestalt in das Rechteckige der Form des Mittelpfeilers eine endgültige Lösung gefunden. Weiterhin hat aber die Maria der goldenen Pforte in Amiens (ca. 1288; Abb. 111) eine gewisse Weltberühmtheit gewonnen. Sie geht wesentlich über die etwas nüchterne Strenge der mittleren Amiens-Schule hinaus. Schwellende Fülle, rauschender, weicher Faltenfluß, sinnliche Reize zeichnen sie aus und bringen sie in die Nähe der besten Reimser Hochgotik. Das Hochaufgerichtete der Gestalt hat sie allen anderen voraus. Vielleicht steht sie in Beziehung zu der späteren Madonna von Notre Dame, Paris, die in dem Hochstrebenden der aufsteigenden Mantelfalten eine außergewöhnliche Schwunghaftigkeit offenbart. Wir wissen, daß grade letztere auf die deutsche Gotik gewirkt hat und jenen steilen Vertikalismus mit der Steigerung der Proportionen von ¾ des Unterkörpers zu dem verschwindend kleinen Oberkörper gezeitigt hat.

Immerhin ist es interessant zu sehen, wie Haltung, Milde, Maß in dem beau dieu und seiner mehr zeremoniellen Bedeutung ist, dagegen Schwung, sinnliche Schönheit, aufjauchzende Lebensfreude für die glückliche Mutter Gottes gewahrt bleibt. So besaß auch diese scheinbar schematische Kunst noch Sinn genug für die Aufgabe und individualisierte sie, suchte besondere Wirklichkeitswerte in bewußter Charakteristik und der Verarbeitung von Seelenstimmungen zu prägen. Erst als die dekorativen Werte die Oberhand gewannen, sanken die plastischen Schöpfungen zum dekorativen Beiwerk herab. Dies Doktrinäre der Spätgotik hat zum starren Manierismus führen müssen. Daß es so schnell dazu kam, daß es überhaupt so wurde, und all die Begabung auch zu plastischer Formgestaltung, die doch in Chartres und Reims so glänzend durchbrach, nicht weiter entwickelt wurde, sondern in solch linear dekorative Stilisierung umschlug, daran trug natürlich die Aufstellung der Gestalten und ihre so weitgehende Unterordnung in das

architektonische System Schuld. Der in der Architektur immer mehr durchbrechende Vertikalismus mußte schließlich die in diesen Rahmen eingespannten, statuarischen Gebilde ergreifen und mit sich reißen. Auch sie wurden gleich den architektonischen Einzelformen aus plastisch-menschlichen Gestalten von eignem Organismus zu einer Art von pflanzlichen Gebilden, zu wesenlosem Rankenwerk und dekorativem Linienspiel.

So kam es nicht dazu, daß ähnlich wie in Deutschland dies statuarische Motiv vom plastischen Gesichtspunkt aus angepackt wurde. Und ebensowenig wie mit der Statue ist es mit dem Relief geschehen. Ein kurzer Überblick zeigt dies. Nachdem der Chartres-Meister in seinem Christus zwischen den Evangelistensymbolen an der Westfassade das Stilprinzip des harmonischen Ausgleiches in der Fläche mit Hilfe flüssiger Linien gefunden hatte, sahen wir ebendort an der Nordfassade bei dem jüngsten Gericht die Gestalten wieder kräftiger aus dem Relief herauswachsen. Paris, Notre Dame, charakterisiert mit verschiedenen Tympanen noch besser den Gang der Entwicklung. Die Madonna an der S. Annenpforte ist noch von fast romanischer, derber Rundbildung. Das Tympanon mit der Krönung der Maria zeichnet sich durch Klarheit der Zeichnung aus, mit der jede der Einzelgestalten sich deutlich vom Grunde abhebt. Verbunden mit einem flüssigen, aber bestimmten Faltenwurf steht es noch als ein reliefmäßig empfundenes Gebilde vor uns. Sowohl in der eckigen, breitbeinigen Haltung der Sitzfiguren, und in ihrer stark gebrochenen Drehung aus der Face ins Profil, wie auch in der Gruppe der Grablegung darunter ist das Winkelige des viereckigen Blockes herausgearbeitet. Das Tympanon mit der Geschichte des hl. Stephanus charakterisiert die weitere Stilstufe, die die plastische Festigkeit aufzulösen sucht und alles wieder in die Fläche hineinarbeitet. Man weiß nicht, ob hier ornamentale oder malerische Absichten vorliegen. Jeder Reliefstreifen ist als ein Ganzes genommen. Die Schatten, die die Baldachine über den unteren Streifen werfen, wirken malerisch lösend. Die Gestalten selbst sind mit hellen Lichtern hineingesetzt, aber ohne plastische Realität nur mehr skizzenhaft hineingeworfen. Alles ist abgeschliffen, jedes harte Absetzen der Linien oder eckige Bewegungen sind gemieden, flüchtig und leicht fließt schillernder Lichtglanz über den Stein. Alle Reize liegen im Liniengekräusel und Lichtgeflimmer.

Von den vielfachen Weiterbildungen dieser auf pikante Linien und Lichteffekte hinarbeitenden Reliefplastik, wo das Lichtumflossene, Verklärte der Gestalten das Ziel ist, seien nur Rouen und Bourges genannt. Ersteres zeichnet sich durch große Zartheit der Linien aus, letzteres ist üppiger und von gewisser, schwellender Fülle der Töne, die in das Sinnliche einer stark entwickelten, stofflichen Oberflächenbehandlung überschlägt. Noch spätere Schöpfungen gehen zu einer immer mehr dekorativen Behandlung über,

der es nur um eine geistvolle Flächenbedeckung mit kleinen Lichtern und dünnen Linien zu tun ist. Das Bestimmende in der Wirkung wird das Licht, und zwar ganz feines, diffuses Licht, wie es im Freien herrscht. Auch da waren die Franzosen wie im 19. Jahrhundert Pleinairisten und manches hochgotische Relief macht den Eindruck impressionistischer Skizzenhaftigkeit.

Nicht näher eingehen kann ich auf die Arbeiten französischer Grabdenkmalsplastik. Mit zu den ältesten Stücken gehören die Steine der englischen Könige Richard Löwenherz und Heinrichs II. in Rouen. In die Hochgotik gehören die 16 Königsgestalten in St. Denis, Paris, die 1264 errichtet wurden. Besonders schön ist Constance von Arles. Für das 14. Jahrhundert sind eine Reihe Künstlernamen bekannt. Pierre de Chelles und Jean von Arras, die den Stein Philipps IV. 1307 errichteten; Jean Pépin von Huy mit dem Grabmal des Robert d'Artois (1317); vielleicht auch Margarete d'Artois († 1311) und Graf von Etampes († 1316) von ihm. André Beauneveu (seit 1361 genannt) schuf die Grabsteine Philipps IV. und Johanns des Guten; vielleicht auch Philipps VI. und die Statue Karls V. im Louvre, in allen schon einen fortschreitenden Realismus zeigend. Sein Schüler Jean de Cambrai arbeitete 1392 das Denkmal des Duc de Berry in Bourges und Huys Schüler Robert Loisel das Grab des Bertrand Duguesclin in St. Denis von 1397. Die Künstler stammen zumeist aus den südlichen Niederlanden. Für Bronzeguß und Goldschmiedekunst nenne ich Reinar von Huy, den Schöpfer des Taufbeckens in S. Barthélemy zu Lüttich, Godefroy de Claire mit dem Heribertschrein in Deutz, endlich Nicolaus von Verdun, von dem wir bei der deutschen Plastik sprachen.

Das 14. Jahrhundert steht für Frankreich im Zeichen des Rückgangs einer überfeinerten, dekadenten Kultur. Es bedeutet doch schon Ermattung. Jahrhunderte hat es gedauert, bis es nach Zeiten des Eklektizismus wieder den Aufstieg fand. Denn erst das Zeitalter des Rokoko läßt die französische Schöpferkraft wieder ganz aufleben und fremde Werte, die der italienischen Renaissance und des Barocks, in eigne Münze umprägen.

Der Blick auf einen Teil der Werke französischer Gotik hat gezeigt, wie innerhalb dieses Rahmens, gemessen an der immer gleichen Aufgabe, Portale mit Stehfiguren und Tympanonreliefs zu schmücken und ihr Bewegungsspiel in den Linienzug der aufstrebenden Architektur einzufügen, sich vielfältige Formen entwickeln konnten. Begonnen mit dem geistvoll zarten, in der Bewegung so feinfühligen Chartresmeister der Nordvorhalle, geht es zu den verschiedenen Meistern der Reimser Gruppe. Von dem antikisierenden Meister mit seiner vollwertigen Plastik, wandelt der Meister der Königsstatuen zu edelster Haltung und feinster, rhythmischer Gliederung des statuarischen Aufbaues; der dritte Meister der Innenfassade ist von weicher,

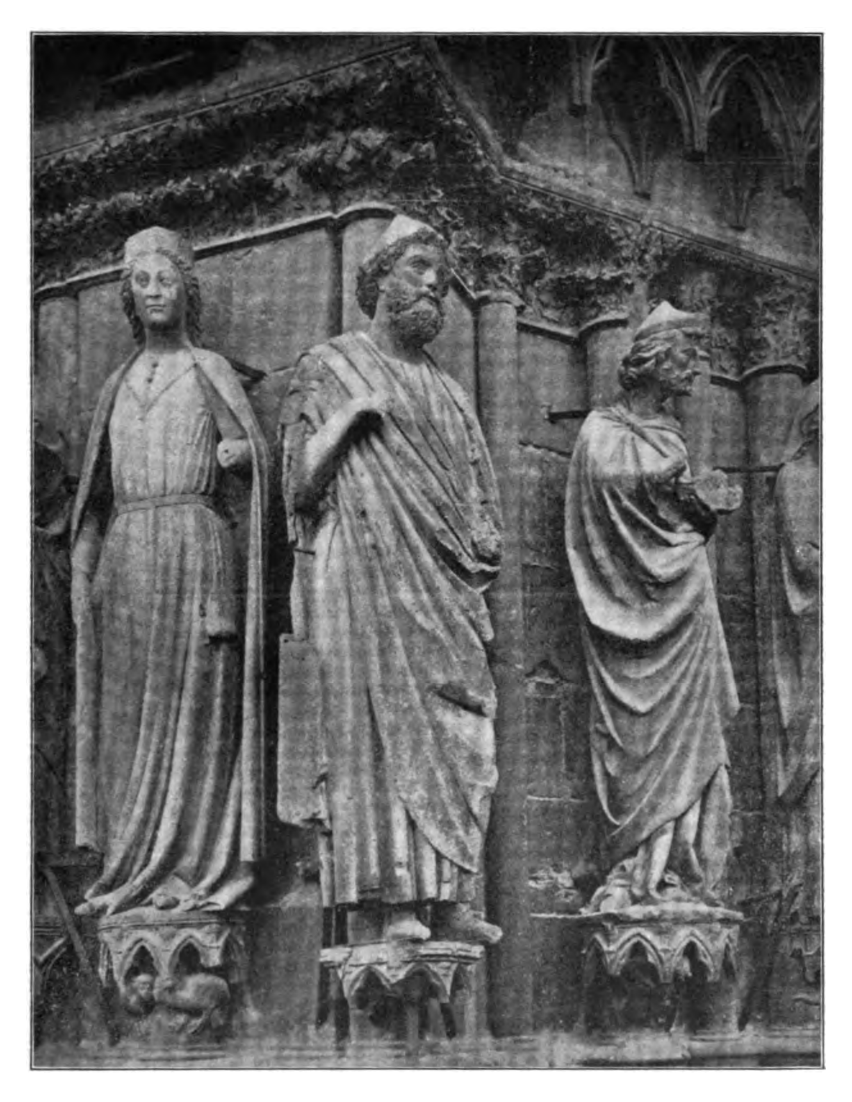


Abb. 108. Salomon und Saba. Um 1230. Reims, Mittelportal.

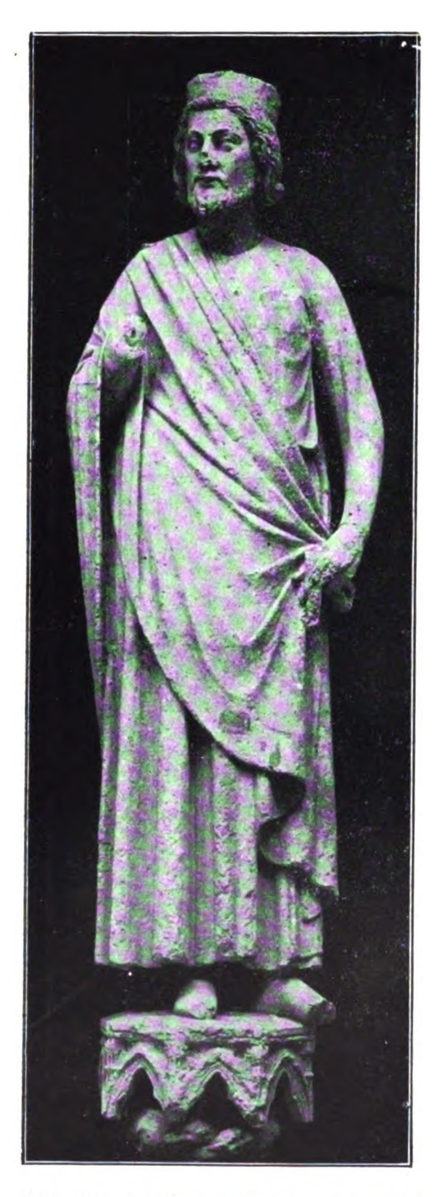


Abb. 109. Hochgotik, König. Um 1230.
Kathedrale, Reims.



Abb. 110. Hochgotik, Christus. Um 1230.
Kathedrale, Amiens.



Abb. 111. Hochgotik, Madonna. Um 1250.
Kathedrale, Amiens.



Abb. 112. Hochgotik, törichte Jungfrauen. Um 1280.
Münster, Straßburg.



Abb. 113. Spätgotik, Maria. Um 1340.
Dom, Augsburg.

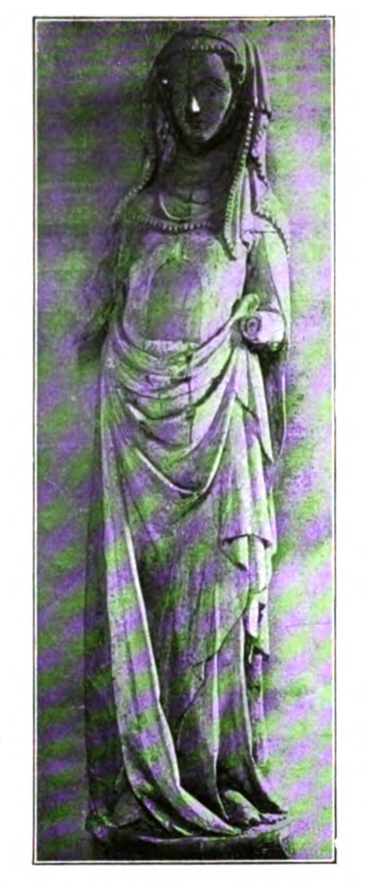


Abb. 114. Spätgotik, Maria. Um 1340.
German. Mus., Nürnberg.



Abb. 115. Spätgotik, Apostel. Um 1360.
Domchor, Köln.



Abb. 116. Grabstein des Theodorich v. Lichtenhayn. † 1366. Predigerkirche, Erfurt.



Abb. 117. Grabmal des Friedrich v. Hohenlohe. † 1352. Dom, Bamberg.

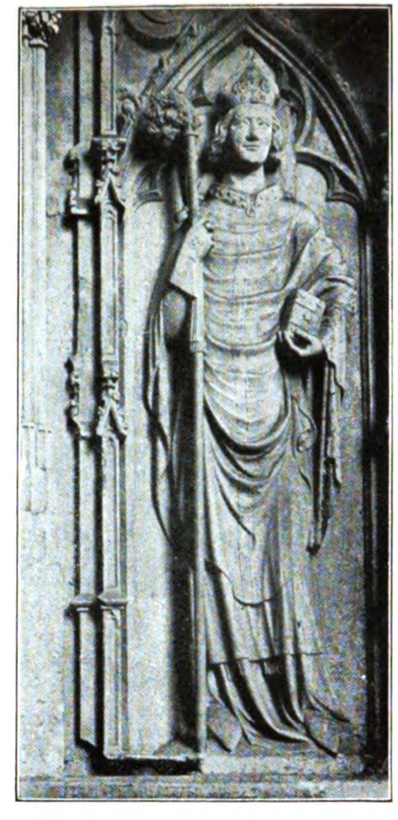


Abb. 118. Grabstein des Gerlach von Nassau. † 1371. Eberbach.

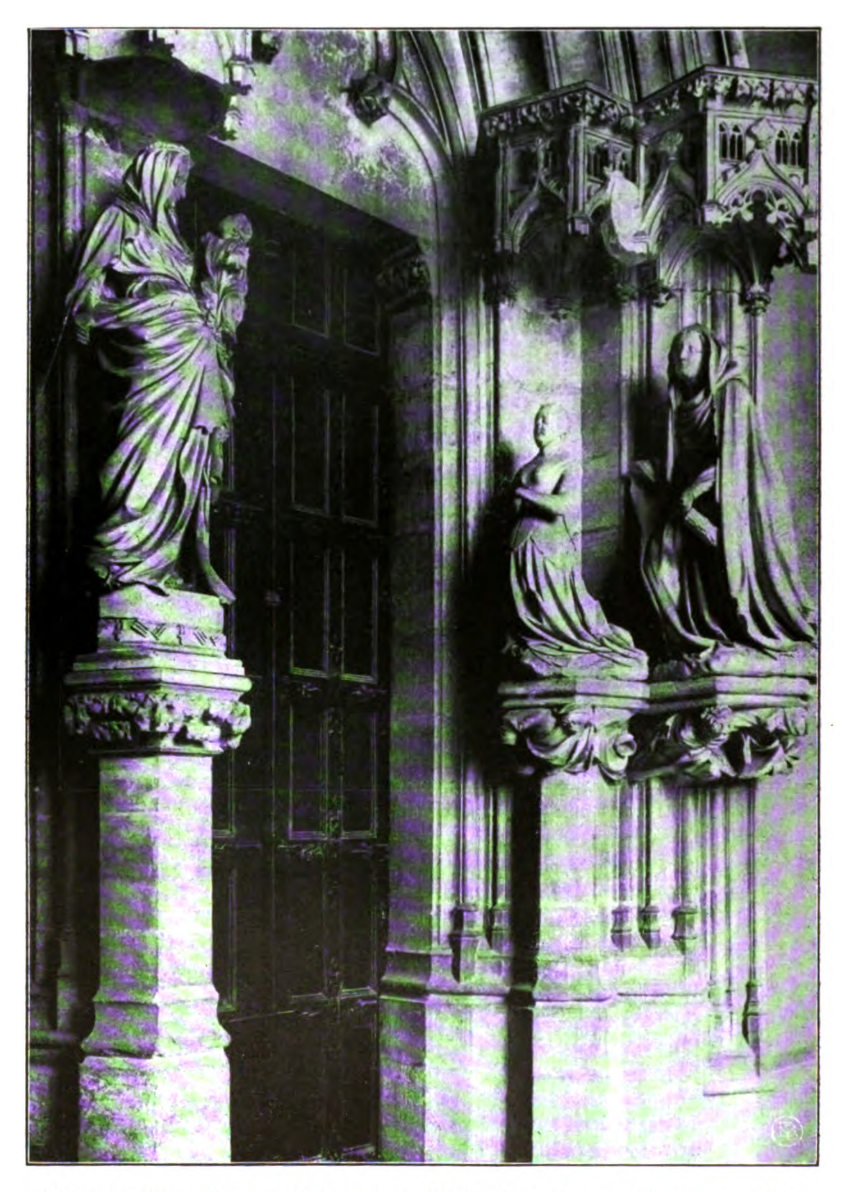


Abb. 119. Claes Slueter, Madonna mit Stifterin. 1391—9. Chartreuse, Dijon.



Abb. 120. Claes Slueter, Mosesbrunnen. 1400—6. Dijon.

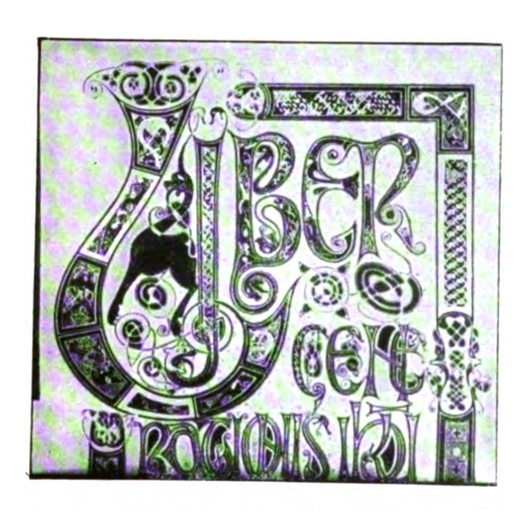


Abb. 121. Irische Initialen.
7. Jahrh.



Abb. 122. Schule der Reichenau,
Evangeliar Heinrichs II. Um 1000. München.

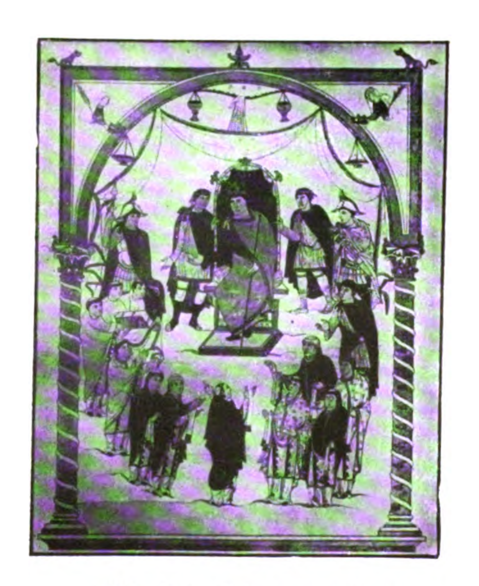


Abb. 123. Schule von Tours,
Bibel Karls des Kahlen. Paris.



Abb. 124. Schule von St. Gallen,
Psalterium aureum. 9. Jahrh. St. Gallen.



Abb. 125. Regensburger Schule,
Uta-Evangeliar. 11. Jahrh. München.



Abb. 126. Manessesche Handschrift.
13. Jahrh. Heidelberg.

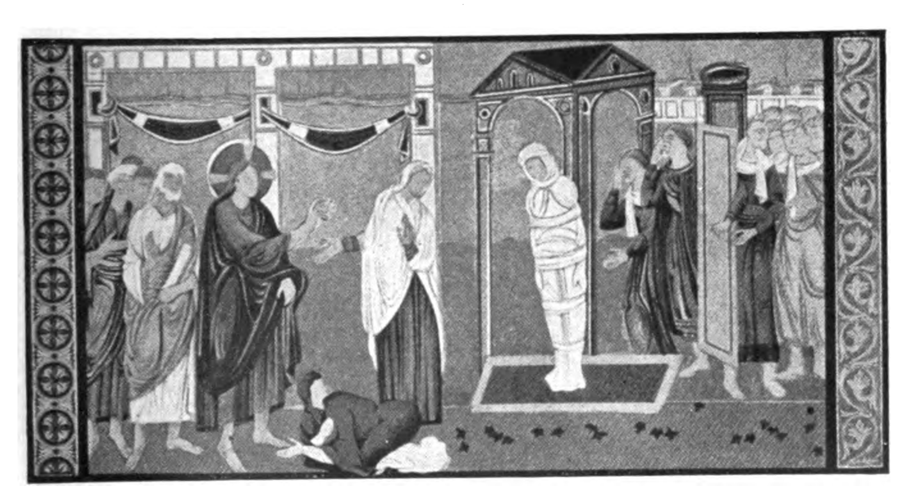


Abb. 127. Schule der Reichenau, Auferweckung des Lazarus. Um 1000.
Oberzell, Reichenau.



Abb. 128. Erste böhmische Schule, Geburt Christi. Um 1340. Stiftskirche, Hohenfurt.



Abb. 129. Theodorich von Prag, Madonna. Um 1370. Rudolfinum. Prag.



Abb. 130. Fränkischer Meister, Kreuzigung. 1429. Nat.-Mus., München.



Abb. 131. Nürnberger Schule, Kindermord. 1410. Germ. Mus., Nürnberg.

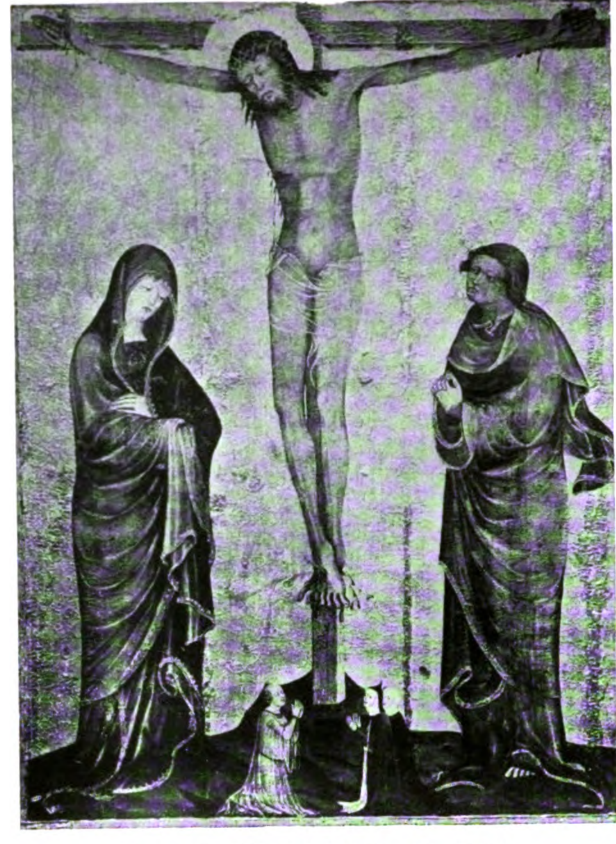


Abb. 132. Mittelrheinisch. Um 1410.
Kreuzigung, Friedberger Altar. Mus., Darmstadt.

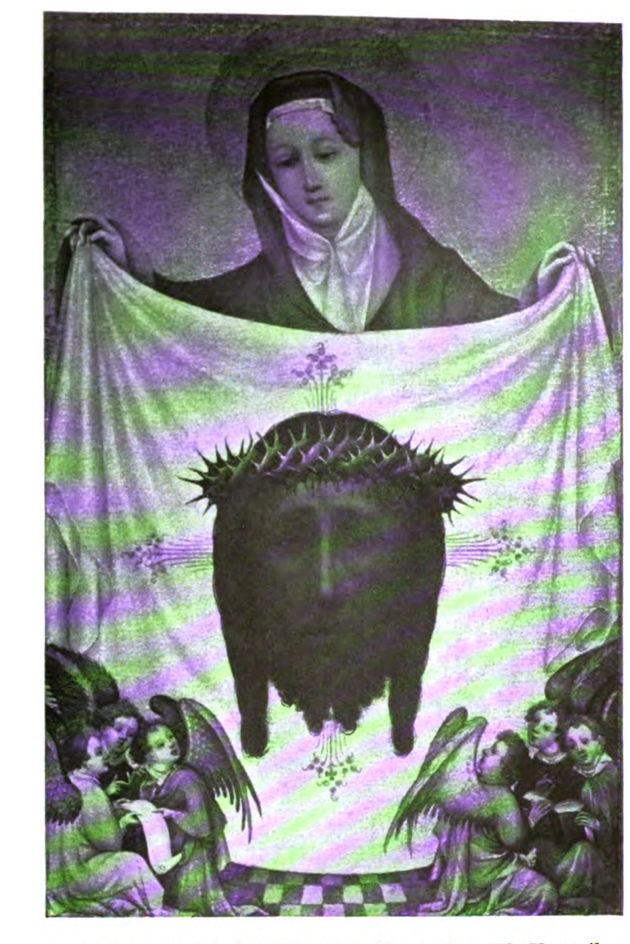


Abb. 133. Kölnischer Meister. Um 1420. Hl. Veronika.
Pinakothek, München.



Abb. 134. Mittelrheinisch. Um 1420. Ortenburger Altar. Mus., Darmstadt.

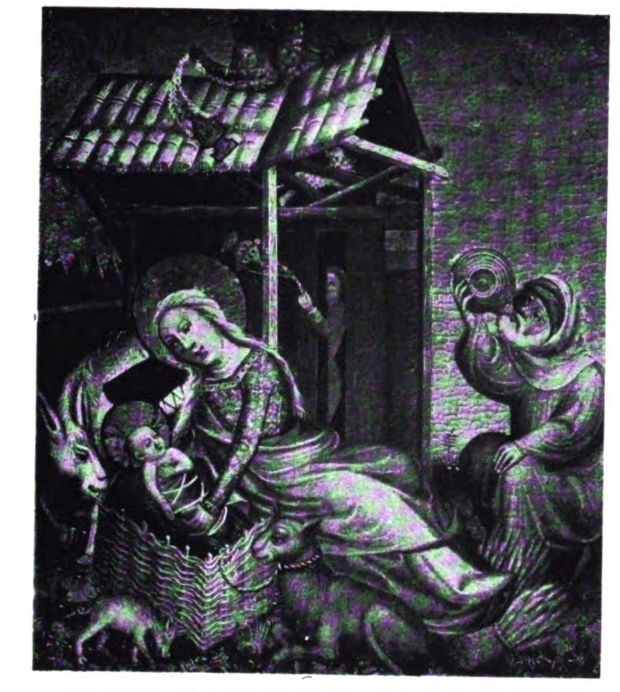


Abb. 135. Meister Bertram, Geburt. Nach 1390. Kunsthalle, Hamburg.



Abb. 136. Meister Franke, Anbetung. 1424. Kunsthalle, Hamburg.



Abb. 137. Les très belles heures de Notre dame. Um 1410. Rothschild, Paris.



Abb. 138. Les très belles heures de Notre dame. Um 1420. Trivulsiana, Mailand.



Abb. 139. J. v. Eyck, Genter Altar. 1432. Gent.

quellender Sinnlichkeit, und der Josephsmeister erweist sich mit seiner pointierten Linienrhythmik schon als manieristischer Akademiker. Die Stilisierung wird aus dem eignen Maß persönlichen Temperaments, aus der individuellen Art die Dinge anzupacken, sich im Leben zu geben gewonnen. All diese Gestalten sind lebendige Erscheinungen aus der Zeit, durchdrungen vom Wesen jedes schöpferischen Meisters. Erst bei dem Josephsmeister setzt jene Art akademischer Stilisierung ein, die ornamental-kunstgewerblich gerichtet ist und sich nicht scheut, die Naturform einem dekorativen Schnörkel zu Liebe zu verunstalten. So ist die gerne als abstrakteste Kunst bezeichnete Gotik in ihrer klassischen Zeit voller Leben und Natur, voller Individualität und Ausdruckskraft, voller Realismus und konkreter Erscheinungsfestigkeit; kurz voll großer, sinnlich faßbarer Form. Freilich fehlt auch hier jede objektivistische Nüchternheit, die Natur ist noch nicht reines Beobachtungsobjekt. Die Menschheit hält in ihrer Religiosität noch jenen Schleier der Verklärtheit vor sie, daß ihr dies Leben nicht in platter Wirklichkeit erstarrt, sondern als ein halbgeträumtes erscheint.

---

12. Ausbreitung und Umbildung der Gotik in der nordischen Plastik des 14. Jahrhunderts.

Auf den wundervollen Aufschwung und das zielbewußte Streben des 13. Jahrhunderts mit dem grandiosen, architektonischen Geiste und der plastischen Formgestaltung folgt eine Zeit der Wirrsale und Irrungen. Gewiß war es nicht allein der Verbrauch an Energie, der den Zug zum Großen dämpfte, sondern wir müssen auch den Wechsel der treibenden Kräfte in der Kultur heranziehen, um dieses Nachlassen schöpferischer Gedanken zu begreifen. Wir sprachen schon bei der Architektur davon, daß die Städte an Stelle der kirchlichen Gewalten traten und daß sich in diesem Wechsel allein ein Wandel des führenden Geistes vom Großen Kirchlichen zum Städtisch-Bürgerlichen von geringerer Schwungkraft, aber mehr ehrlicher Wahrhaftigkeit vollzogen hat. Die Wirkung ist denn nicht ausgeblieben und der Wechsel der Gestaltung wird ein immer stärkerer.

Wenn man aber vermeint, hier wäre mit einem einfachen Programmwechsel alles getan, so irrt man sich. Es ist vielmehr ein außerst komplizierter Vorgang, der fast zwei Jahrhunderte in Gärung und Unklarheit künstlerischen Wollens gelassen hat. Sicherlich ist in dem langsamen Wechsel des künstlerischen Wesens vom architektonischen Geist des Mittelalters zum plastischen Sinn der Renaissance das Wesentliche für den in seiner Weise höchst interessanten Wandlungsprozeß zu sehen. Aber es ist

auch der Kern des Gegensatzes zwischen Gotik und Renaissance getroffen. Dieses Kunstproblem vom Architekturganzen, von der großen Raumrealität, die immerhin kein organisch-naturalistisches Objekt ist und höchstens die sinnliche Verkörperung der irrealen, religiösen Idee genannt werden kann, mußte mit dem Wechsel der Macht und dem Zurücktreten kirchlicher Gewalt einem anderen Problem weichen. Aber nur ganz allmählich gewann das Problem der plastischen Form die Führung. Eigentlich hat erst das ausgehende 15. Jahrhundert den Sieg gebracht. Der Grundkern des neuen Strebens ist dabei ein langsames, aber stetiges Erstarken des Naturgefühles, eine fortschreitende Eroberung und Wiedergeburt — wenn man eben auch die plastischen Leistungen der Antike als realistische Schöpfungen ansieht — der Natur im Kunstwerk. Es ist gar nicht mehr recht zu ermessen, welche Unendlichkeiten die moderne Welt, die sich auf dem Prinzip der Naturwiedergabe, der lebendigen Erfassung der sichtbaren Welt in ihrer plastischen wie malerischen Gegenständlichkeit aufbaut, von dem in großen Weltideen verklärten Mittelalter trennen.

Aber auch hier sei gewarnt vor großen Schlagworten. Dies Mittelalter hat in seinem Kraftgefühl auch in der Plastik monumentalste Leistungen vollbracht. Es berührt wie ein berauschendes Phänomen, wenn wir in Frankreich und ebenso in Deutschland Monumentalwerke der Plastik zu einer Zeit, der eigentlich die Statue innerhalb des machtvollen Rahmenwerkes der ungeheuren Architekturen ein nichtig Ding erscheinen mochte, erstehen sehen. Besonders im Hinblick auf das, was das 14. Jahrhundert gebracht hat, sind wir wohl berechtigt, in diesen Leistungen plastischer Formenbildung wie auch in denen des Niccolo Pisano in Italien eher ein Nachleben denn eine Wiedergeburt antiken Geistes zu erkennen. Es ist eben der auch in der romanischen Architektur lebendige, als das Erbteil der antiken Kultur ererbte Sinn für körperliche Realität, der immer zum Durchbruch kommt. Abgestumpft und erledigt wurde dieses plastische Gefühl erst in der viel mehr spielerischen Plastik des 14. Jahrhunderts.

Das klingt wie ein Widerspruch. Aber es ist erstaunlich, daß in dieser neu anbrechenden Zeit, in der dank des Zurücktretens der ungeheuren Monumentalbauten neue Forderungen nach Altar- und Grabsteinplastik lebendig wurden, der plastische Sinn andauernd zurückgedrängt wird. Das ganze 14. Jahrhundert ist grade für Deutschland zunächst eine Zeit der Verwirrung gewesen. Es wurde so, weil die von Natur aus deutsche Begabung sich ihres schlichten, plastischen Natursinnes entäußerte und fremden Prinzipien unterwarf. So wurde es aber auch in Frankreich, dessen Gotik im großen Ringen des 13. Jahrhunderts Siegerin geblieben war, eben weil sich jede Form auslebt, wenn sie zur Formel wird. Wie das neue Jahrhundert große, architektonische Formgedanken auch dort nicht aufzuweisen

hat, war es auch in der französischen Plastik. Sie schwankt zwischen Spielerei mit rhythmischem Linienwerk — im Rahmen der Architektur — und optisch sinnlichen Oberflächeneffekten hin und her. Deutschland hat damals wie so oft nichts Besseres zu tun gehabt, als sich diese fremde Formel anzueignen. Wir haben nichts sonderlich Erfreuliches festzustellen. Als man der Formel Herr geworden ist, erwacht langsam der Naturalismus. Er ist noch weitab von konsequenter Verarbeitung. Bald sucht er rein äußerliche Natureffekte in Wiedergabe der Stoffe, der Oberfläche, bald aber strebt er nach innerer Wahrheit in übertreibenden Steigerungen von Ausdruck und Geste. Es ist eine Zeit ohne künstlerische Hoheit, fast verwandt der heutigen Zeit. Man schwankt vom Impressionismus zum Expressionismus hin und her, um moderne Schlagworte zu gebrauchen.

Zunächst ist es aber Nachahmung fremder, französischer Weise; man sucht sich den feinen, rhythmischen Schwung der französischen Gotik anzueignen. Am ehesten gelingt das in den westlichen Gebieten. Die Westfassade des Straßburger Münsters läßt an den drei Portalen dies Werden am besten erkennen. Während an den einstigen Lettnerfiguren noch schönheitliche Bildungen feinster Art und rhythmischer Bewegungsschwung gewahrt sind, werden an den Seitenportalen (Abb. 112) die Gestalten in einer mehr frischen, derben Weise zu lebendigen, aus dem Leben gegriffenen Figuren von z. T. selbst plumper Bildung. Was diese Spätgotik der Westfassade von den klassischen Gestalten an der Querschiffassade trennt, ist der wachsende Realismus, der derb zupackt. Stark französisch ist das Westportal an Liebfrauen in Trier; freier das Nordportal mit der Krönung der Maria.

Andernorts, etwa am Dom zu Magdeburg zeigen die klugen und törichten Jungfrauen dieselbe merkwürdige Mischung derb naturalistischer Bildung und affektiert koketter Stilisierung in Nachahmung fremder Manier. Fast bäurische Gestalten in Übertreibung des Affektes, feste, klobige Formen und gespreiztes, geschraubtes Sichgeben. Derartigen Figurenreihen, die vielleicht in Straßburg ihren Ausgangspunkt hatten, begegnen wir noch sehr oft in Deutschland. Es spricht etwas von Naturwitz aus ihnen und sie waren wohl dem deutschen Volkshumor besonders gelegen. Braunschweig, Erfurt, Bamberg, Nürnberg, S. Sebald mit z. T. flüchtigen Bildungen seien genannt. Ihre liebenswürdigste Prägung haben sie in Freiburg i. Br., in der Vorhalle des Münsters um 1310 gefunden. Die Art, wie sie in das feine Strebewerk von Baldachinen, Wimpergen eingeordnet sind, ist außerordentlich reizvoll. Soviel sie an äußerer Größe — sie sind nur etwa halb lebensgroß — und architektonischer Wichtigkeit einbüßen, soviel gewinnen sie in ihrer genrehaft anmutigen Weise innerhalb dieses spielerischen Rahmenwerkes, in dessen Gewebe sie sich leicht einfügen. Im Einzelnen sind sie von weicher Geschmeidigkeit; sie wachsen wie junge Sprossen aus dem

Rankenwerk heraus, wobei sie ihr eignes, organisches Wesen fast ganz verlieren. Andere Arbeiten im Inneren leiten weiter: die liebenswürdig weiche Madonna, etwa 1340 und die affektiert schwunghaften Apostel aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts.

Es ist die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts gewesen, in der man zu einer der französischen Spätgotik entsprechenden Entmaterialisierung der plastischen Form gelangte. Der den Deutschen innewohnende konkrete, plastische Sinn mußte erst mit Gewalt überwunden werden (cf. Magdeburg). Besonders am Rhein, in Franken (Würzburg) und Schwaben begegnen wir um 1330 (Abb. 114) solch zarten, durchsichtigen, von dünnen Gewändern umflossenen Gestalten, aus deren durchsichtiger Erscheinung und zugleich delikater Oberflächenbehandlung fein schwingendes, empfindsames Leben zu uns spricht. Sie sind vom duftigen Schleier idealer Verklärung umhüllt, und stehen, wenn irgend etwas, dem Begriff plastischer Formrealität ferne. Ein gewisses rhythmisches Gleichmaß hält sie in Bann, so daß sie eigentlich die besten Leistungen reiner, gotischer Plastik in Deutschland genannt werden müssen.

Gewiß ist es kein eigentlich plastisch-organisches Innenleben, das all diesen Gestalten Form und Rundung für sich gibt, sondern ein geschmeidiges Hineinfügen der Figuren in den architektonischen Rahmen. Man vergleiche da eine Visitation in Xanten, Victorskirche, mit den Figuren der Bamberger Visitation, gegenüber deren realistischer Energie und plastischer Bildung das geschmeidige Zusammenfließen von Linie, Bewegung und Faltenzug, einer vollkommenen Auflösung plastischer Form gleichkommend, auffällt. Ein flüssig-welliges, weiches Spiel von Linien und Tönen schwingt an den Bündelpfeilern und verdichtet sich, fast wie nur halbbewußt, zu menschlichen Gestalten. Eine weiche Empfindsamkeit ist in Gesicht und Geste, wo jede starke Individualisierung gemieden ist. Jedenfalls ist das harmonische Einfügen der plastischen Figur in den Rahmen der Architektur das Grundwesen dieser Kunst um 1330. Das erweist sich auch im Grabdenkmal. Trotzdem der Künstler hier durch die Aufgabe zu stärkerer Individualisierung gezwungen war, sind wir doch erstaunt, wie diese Porträtfiguren sich in das dekorative Rahmenwerk und Linienspiel einfügen. Grade rheinische Denkmäler — Engelbrecht II. in Köln, Dom, Arnold II. in Cleve, Stiftskirche, Peter v. Aspelt in Mainz — lassen eine weitgehende Entmaterialisierung und Verflüchtigung plastischer Formenindividualität erkennen. Auch das Figürliche wird zum ornamentalen Linienspiel. Auch in Thüringen und Süddeutschland klingt diese melodisch-dekorative Weise sehr stark nach.

Es ist immerhin bei den Gestalten aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts ein weitgehendes Sichhineinsehen in die französisch-gotische Weise zu erkennen. Auf diesen „zarten Stil“, wie wir ihn bezeichnen möchten,

folgte der senile Stil, etwa 1340—70, der wohl aus gewissem innerem Unbefriedigtsein an rein schönheitlicher Gestaltung zur Steigerung des Ausdrucks übergeht. Es sind magere, in die Höhe gehende Gestalten mit abgehärmten Gesichtern, wo auch der Faltenwurf in weitgehender Häufung vielfältiger Motive auf eine gewisse Übertreibung ausgeht. Freilich ist es nicht mehr die reine Vertikale, die herrscht, sondern sie wird in dem bald weichen Schwung, bald scharfen Zug der Falten leicht gebogen. Weiterhin wird die schönheitlich geschwungene Linie, das rhythmische Gefühl ersetzt durch die Ausdruckssentimentalität der Linien und Bewegungen.

Bei allem läßt sich kaum von einer geschlossenen Entwicklung reden, wenn auch die Zeitbestimmung in den verschiedenen Teilen einander entspricht. Aber bald hat diese, bald jene Gegend die Führung, so etwa in der älteren Epoche die Rheinlande oder in der zweiten Epoche Schwaben, indem das Beharren der einen Gruppe in alter Weise, während die andere mehr fortschreitet, eine gewisse Ziellosigkeit oder Mangel an großem Zug erkennen läßt. Um nur einiges herauszuheben, sei besonders der Domchorfiguren in Köln (Abb. 115) gedacht, die, etwa 1320, der älteren Epoche angehören, auch wenn sie schon weitgehende Übertreibungen der Proportionen erkennen lassen. Sie sind als Pfeilerfiguren vorzüglich in die Architektur hineinkomponiert und machen die treibende Aufwärtsbewegung der schlanken Bündelpfeiler in schwunghafter Weise mit. Es lebt der architektonische Geist der Gotik, wie sie von Frankreich herüberkam. Ähnliche Gestalten als figürlicher Schmuck des Strebesystemes, der Dienste im Inneren finden sich auch sonst, etwa in Wimpfen im Tal, wie denn überhaupt diese Verwendung der Figuren im Innenbau etwas spezifisch Deutsches ist. Vergleicht man in Köln die etwa 50 Jahre späteren Gestalten des Petrusportales, so weiß man die eigene, gotische Art dieser Schwunghaftigkeit einzuschätzen. Eine gewisse, leere Affektiertheit kann man bei ersteren Figuren nicht leugnen und so war die Steigerung des Ausdrucks in der folgenden Epoche wohl nur die Folge und des Widerspruchs zu der Entseelung der Kunst in der manieristischen Gotik.

Die zweite Gruppe fand besonders in Schwaben ihre Entwicklung. Am Kapellenturm in Rottweil entwickelt sich in innigster Verbindung mit der Architektur und ihren stark aufstrebenden Linien eine ähnlich übertreibende Gotik wie jene Kölner Domfiguren. Es muß eine tüchtige, wohl von Freiburg her gekommene Künstlerschar gewesen sein. Man unterscheidet einen stark stilisierenden älteren Prophetenmeister und einen manieristischen Apostelmeister. 1345 siedelte ein Teil der Künstler nach Augsburg (Abb. 113) über und trug den Stil in die Lande hinaus. Aus jener mehr dekorativ empfindenden, fein stilisierenden Weise des älteren Meisters, der noch in rein gotischem Empfinden arbeitet, geht es sichtlich

zu einem affektierten Manierismus über. Hinzu kommt aber ein wachsender Realismus im einzelnen, etwa im Gewand und eine fortschreitende Steigerung des Affektes. Dabei hat dieser Affekt nichts Starkes, sondern sichtlich etwas Greisenhaftes und Moroses, so daß man von einem senilen Stil reden kann. Portalfiguren in Augsburg, Gemünd, auch Wimpfen im Tal, bis nach Franken sind weitere Beispiele gleicher Geistesverfassung.

Aber auch dieser Stil hat seine Feinheiten; ja man kann schon von einem entwickelten Raffinement reden, das in einer sinnlichen Oberflächenbehandlung zum Ausdruck kommt. Hier wird der gesteigerten Empfindsamkeit für zarte Farbtönungen, wie sie die spätgotische Architektur in hohem Maße entwickelt, weitgehend Rechnung getragen. Es ist eine gewisse Vielfältigkeit im Kleinen, die sich an verschiedenen Orten entwickelt. Gehen wir nach den Rheinlanden, so überwiegen noch die rhythmisch schönheitlichen Neigungen; in Franken wird man schon derber realistisch, in Schwaben weicher, malerischer. Am besten wäre das an einem damals reich entfalteten Motiv, am Grabdenkmal, erweisbar. Nehmen wir Kölner Grabsteine, etwa das Grab Engelbrechts II., oder den schönen Grabstein des Gerlach von Nassau (1371) in Eberbach (Abb. 118) mit prachtvollem Baldachin, so sind wir überrascht von der zarten Flüssigkeit der Linien und dem Duft des Lichtes an der Oberfläche. Das Doppelgrab des Holzhausenschen Ehepaares (1391) zu Frankfurt, Dom, geht schon sichtlich in eine weichere, breitere, mehr stoffliche Behandlung über. Dabei ist das Zusammenarbeiten von Figur und Rahmen am Rhein immer von weitgehender, dekorativer Geschicklichkeit, so auch bei dem Grab Gerhards von Schwarzburg (1349) in Frankfurt. Nehmen wir einen Grabstein aus Franken, etwa Friedrich von Hohenlohe in Bamberg, Dom (1352) (Abb. 117), so sind wir erstaunt, mit welch weitgehendem, stofflichem Realismus das Gewand des Bischofs, und das schlaffe Fleisch des müden Greises herausgearbeitet sind. Noch delikater in zartester Flachreliefbehandlung sind einige Grabsteine in Erfurt, so Cinna v. Vargula in der Barfüßerkirche oder Theodorich von Lichtenhayn († 1366) in der Predigerkirche (Abb. 116), die beide ganz zart auf die flache Platte hingehaucht und in einem fast zeichnerischen Stil behandelt sind. Bei dem außerordentlichen Feingefühl für die Tonunterschiede, die nicht allein durch verschiedenfache Behandlung des Reliefs, sondern auch durch zarte Nuanzierungen der Oberflächenpolitur herausgebracht werden, könnte man auch von einem malerischen Stil reden. Die Wertschätzung der Werke dieser Epoche nimmt zu. Genannte drei Denkmäler (Abb. 116—8) werden das besonders im Hinblick auf die Behandlung des Hintergrundes im Verhältnis zur Figur erweisen. Besonders das Erfurter Stück mit dem leicht rauh gemachten Grundton ist auffallend. Die heute zumeist verschwendete Bemalung spielte gewiß

eine große Rolle. Ähnliche Vergleiche könnte man an Madonnenstatuen, wie sie die Mittelpforten der Kirchenportale schmücken, ziehen.

Überraschend ist, wie in dieser etwas energielosen Kunst alles Können in übertriebener, fast dekadenter Verfeinerungssucht auf zarteste Oberflächenwirkung einerseits und leere Ausdruckssensibilität andererseits verlegt ist. Die Frauen und Madonnen tragen ein affektiertes, gotisches Lächeln zur Schau, ebenso diese unmännlichen Männer, wenn sie nicht in müder Senilität ermatten.

Das Wichtigste aber ist, daß sich die Plastik im weiteren Verlauf von dem dekorativen Zwang im Rahmen der Architektur frei macht. Neue Aufgaben treten an sie heran, vorzüglich im Altaraufbau, ebenso wie sich das Grabmal reich entfaltet. Die im Rahmenwerk einer dünnlinigen, hochstrebenden Architektur bis zur Gegenstandlosigkeit und dekorativen Spielerei verdammte, plastische Form beginnt sich hier wieder zu erholen. Dazu verlangt der im fortschreitenden Bürgertum erwachende Sinn für die schlichte Realität des Lebens mehr und mehr nach kräftiger Formrealität. So quellen die Formen, zunächst noch verhüllt, allmählich hervor und runden sich. Hinzukommt, daß in der deutschen Kunst die Bewegung viel mehr als Ausdruck einer Empfindung, nicht etwa als Bewegungsrhythmus genommen wird. Das Resultat ist ein ganz eigner Bewegungsdrang, der in der sogenannten S-Linie zum Ausdruck kommt. Um die Madonnenstatue zu nehmen, so sehen wir die Falten des Mantels in scharfem vertikalem Linienzug empor bis unter die linke Hand, die das Christkindchen hält, steigen; der Leib drängt hervor und biegt die Linien nach rechts, der Oberkörper weicht dem Drucke, geht zurück und der Kopf der Maria macht dann eine leise Gegenbewegung dem Kinde zu. Je früher die Figuren, um so mehr vertikal sind die Verhältnisse, anfänglich $\frac{3}{4}$ Unterkörper, $\frac{1}{4}$ Oberkörper, später $\frac{2}{3} \times \frac{1}{3}$. Mehr und mehr kommt durch das gesteigerte Herausdrehen der Hüfte eine schraubenartige Stellung heraus, die zusammen mit der Übertreibung des Ausdruckes im Gesicht, den aufgeregt eckigen Bewegungen der Glieder und Finger bei unnatürlichen Proportionen etwas Verzerrtes und Gekünsteltes hat. Bei dem Aufgeregten der Gestalten kann man von einem aufgeregten Stil für die Zeit um 1370—1400 sprechen.

So haften dieser Zeit alle Mängel einer Kunst des Überganges an. Enerseits ist man noch befangen in mittelalterlichem Liniengefühl, wobei aber das Empfinden für schönheitliche Rhythmik ersetzt wird durch eine Ausdrucksrhythmik, die die steigende und fallende Linie, den Winkel, die Verhältniswerte allein zu Ausdruckswerten zu machen sucht. Also hier steckt mittelalterliche, primitive Kalligraphik drinnen. Daneben ein wachsendes Gefühl für das Sinnliche der Formen und Stoffe, wobei aber der Faltenwurf und seine Äußerlichkeiten den Künstler mehr interessieren als

die Körperformen in ihrer plastischen Kraft. Selbst ein entwickeltes Feingefühl für zarte malerische Oberflächenwirkungen, für Stofflichkeit des Fleisches wie der Gewänder überragt noch durchaus das plastische Empfinden. Die langsam fortschreitende Individualisierung beginnt in der Durchbildung von Ausdruck und Geste. Erst ganz allmählich ringt sich so etwas wie plastisches Gefühl für die Körperlichkeit der Erscheinungen durch. Etwa seit 1370, nachdem man alles in Übertreibungen gesucht hatte, tritt eine allmähliche Beruhigung ein. Es ist bezeichnend, daß diese Beruhigung von dem gesteigerten Gefühl für das Stoffliche der Oberfläche, im Fleisch wie an der Gewandfalte, ausgegangen ist. Von einem antik-klassischen oder renaissancemäßigen Gefühl für die Plastik des organischen Körpers ist man noch weit ab. Der Stil, der im Gegensatz zu dem aufgeregten Stil des letzten Drittels des 14. Jahrhunderts langsam aber auch in der ganzen Front einsetzt, der immerhin als ein wachsender Naturalismus anzusehen ist, heißt in der Stilgeschichte der „weiche Stil", weil er bewußt das Weiche der Materie von Mantel und Stoffen herausarbeitet.

Dieser „weiche Stil", der wie ein bewußter Protest gegen die lineare Übertreibung der Spätgotik auftritt, wird wohl mit Recht aus Burgund abgeleitet. Dort war für kurze Zeit das Sammelbecken schöpferischer Energien, und als jetzt die große Lehrmeisterin Natur der Menschheit neue Aufgaben stellt, da hat sie grade dort ihren großen Gestalter gefunden. In Dijon war es, wo er schuf und Claes Slueter († 1406) hat er geheißen. Mit einer greifbaren, schöpferischen Individualität setzt im Norden die Renaissance ein. Es ist ein eigenartiges Zusammentreffen, daß die beiden größten, nordischen Bildhauer den Namen Slueter, „Schlüter im Barock" tragen und germanischer Abkunft waren; denn auch der Meister von Dijon war es, wie sein Name und seine Kunst sagen. Er bricht gewaltsam mit dem französisch-gotischen Geist und seiner schönheitlich-rhythmischen, dekorativen Tendenz. Derbes, aber energisches Germanentum reckt sich bei diesem vlämischen Meister empor. Von seinen Figuren am Portal der Chartreuse zu Dijon (1391—9) (Abb. 119) sind die Stifterfiguren, besonders die Gestalt Philipps des Kühnen, Meisterwerke der Porträtcharakteristik, voll von Leben und stofflicher Sinnlichkeit. Die Heiligen sind von einer bisher nicht dagewesenen Leidenschaft durchglüht, voller Lebendigkeit und Ausdruck. Und zwar wirken nicht nur erregte Pose und Bewegung, sondern auch die Proportionen in ihrer Gestrecktheit und der Ausdruck der Gesichter zur Verdeutlichung innerer Aufgeregtheit. Auch der Faltenwurf geht weit über die passive Schönheit gotischer Schwingung hinaus; er wird zur sprechenden Gebärde, indem bald im scharfen, lebendigen Spiel der Linien, bald in der Häufung der Massen ein aufgeregtes Spiel und Gegenspiel, ein Kämpfen und Ringen widerstrebender Gewalten versinnlicht wird. Denken wir an

die geziert-weichlichen Gestalten der französischen Spätgotik, an ihr affektiertes Wesen und die äußerliche Sentimentalität, so wirkt hier die dämonisch-gewaltsame Naturkraft in wuchtigster Monumentalität. Wie ausdrucksstark und voller Leben ist die Madonna, deren scharf ins Profil gewendeter Blick sich dem Kinde zuwendet, während andererseits die Rechte in starker Gegenbewegung leidenschaftliche Akzente anschlägt! Welch wundervolle Lebensintensität rauscht uns aus dem wild bewegten Wurf des Gewandes, aus der Häufung geschwungener Faltenkurven! Gleich zwei Strömen ergießt sich das Faltenmeer vom Kopf der Mutter über die Brust zum Kind und von links unten empor über den Leib wiederum zum Kind. Es gibt in der ganzen Kunst des Mittelalters nichts von gleichem Ungestüm stürmerischer Leidenschaftlichkeit, wie diese alle Fesseln sprengende Gestalt. Auch wenn wir das Kubische der Formen betrachten, so sind wir überrascht, so energisch aus der Flächenhaftigkeit der Gotik in die körperliche Massigkeit der Renaissance gedrängt zu werden. Der architektonische Rahmen schrumpft bei solchen Akzenten zu matter Gegenstandslosigkeit zusammen, nicht mehr Fundament und beherrschende Form, sondern nur einen flachen Hintergrundston abgebend.

Aber diese Leidenschaftlichkeit in dem sinnlichen Erfassen der körperlichen Erscheinung wächst bei den anderen Figuren des Portals fast ins barock Malerische heraus. Die kompositionelle Kraft des beherrschenden Genius erreicht eine geniale Höhe. Wundervoll ist es, wie er die beiden Stifterfiguren in das geistige Zentrum hineinrückt und in der breiten Hintergrundswand Ruhe findet. Vor feingegliedertem, dünnlinigem Grund häuft er die weich rauschenden, runden Massen der knieenden Gestalten in der vollen, breitgeworfenen Gewandung und den weich modellierten Formen der Gesichter. Satte, tonige Lichter umschmiegen die massiven Rundungen; malerische Fülle des Lichtes liegt auf den weichen Gewändern. Imposant ist es nun, wie der Künstler im Gegensatz zu dieser weichen Tonfülle die wilddramatische Unruhe der aufgeregten Linien, starker Licht- und Schattenkontraste, exaltierter Bewegungen bei den Eckfiguren, ähnlich wie bei der Mittelfigur der Madonna bringt, so daß sich ein sehr reiches, geschlossenes Zusammenspiel in lebendigem Wechsel der Tönungen und Stimmungen ergibt. Besonders aber die Johannesgestalt ist von wirrer Zerrissenheit in den tief eingegrabenen Falten, wo das Licht auf den hohen Faltenkämmen aufgeregt flackert. Geschmeidiger, weicher, aber trotzdem voller Kontraste ist die heilige Katharina rechts. Man vergesse nicht die stoffliche Realität, die in der Behandlung des Fleisches, besonders bei den Porträtköpfen oder bei den schweren Falten der Wollgewänder in Erscheinung tritt.

Wenn sich irgendwo die beherrschende Macht des Genies offenbart, so ist es an diesem Meisterwerk. Ist es die Gewalt der Leidenschaften, oder

die Kraft des ordnenden Geistes, die uns mächtiger erscheint? Der Künstler ist Plastiker und schafft hier ein malerisches Bild von ungeahnter Geschlossenheit und Größe. Die fünf Gestalten sind zusammen mit der Architektur in ein großartiges symphonisches Zusammenspiel und Gegenspiel der Kräfte gebracht. Linien und Bewegungen, Formen und Massen, Lichter und Schatten, Töne und Stimmungen, all das ist kontrastlich gegeneinander gestellt und doch wieder nach mehr geahnten als akademisch-verstandesmäßig erfaßten Gesetzen gefühlsmäßig miteinander verknüpft.

Gewiß wird man in dem kompositionellen Zusammenschluß der Figuren französisch-gotische Kunstkultur erkennen, gewiß darin ein Erbteil des dekorativen Mittelalters sehen. Aber an Stelle der Linien und zeichnerisch-flächiger Stilisierung, wo die Architektur nicht Rahmen, sondern auch stilbestimmendes Gerüste ist, die Linien vorzeichnet, tritt ein neues lebendiges Erfassen der optischen Erscheinungswelt in mehr malerischem Sinne. Die Architektur wird Hintergrund und die Figuren wachsen aus der Fläche heraus und zwar nicht nur in plastischer Formrundung, sondern auch zu schwerwiegenden, malerischen Licht- und Schattenmassen. Das ist die einfache Regel des Wechsels und der kontrastlichen Steigerung, die man in jedem akademischen Lehrbuch und bei den simpelsten byzantinischen Arbeiten findet. Aber wie genial variiert ist das Schema, wie erfüllt von leidenschaftlicher Kraft. Nicht die Außentöne oder die Mitte, sondern die tönenden Intervalle sind die eigentlichen Zentren. Man sieht, der Künstler ist fast mehr Maler denn Plastiker. Er rechnet nicht mit dem physischen Schwergewichtszentrum, sondern mit den malerischen Werten.

Der Künstler hat noch ein anderes Meisterwerk geschaffen, das dem genannten zwar nicht an übersprudelnder Kraft gleicht, das aber um so vollendeter an künstlerischer Gestaltungsschönheit ist: der Mosesbrunnen (1400—06) im Kreuzganggarten der Karthause. Es ist, als ob die Gestalt des Moses, wie in der christlichen Religion so in der Kunst die Verkörperung göttlicher Kraft in menschlicher Gestalt werden sollte. Sie ragt aus der Zahl der sechs Prophetengestalten, die den sechsseitigen Mittelpfeiler des Brunnens zieren, heraus. Besonders hervorragend ist die Gruppierung der Figuren zueinander. Zwei sind frontal genommen und als Vorder- oder Rückseite gehalten. Auf der Vorderseite Moses, wie ein knorriger Eichstamm aus wildem Wurzelwerk emporwachsend; ein faltenreicher Mantel in wogendem Gewirr umhüllt den Körper, und das von wildem Barte umfaßte Gesicht richtet sich empor und an der Stirn streben die Locken, die Hörner göttlicher Offenbarung, richterlichen Zornes empor. Die Rückseite zeigt den Zacharias, nachdenklich sinnend den Kopf geneigt. Beide Figuren sind frontal gestellt, in der vorderen Breite eng

in den architektonischen Rahmen gespannt; beide voll Ruhe und Haltung, in strenger Fassung und Würde!

Reicher noch und lebendiger entwickelt sich das Spiel der Bewegungen auf den anderen Seiten. In seiner freien, malerischen Phantasie weiß sich der Künstler über das Strenge der architektonischen Form und über den von ihr gegebenen Rahmen hinwegzusetzen und fügt, unbehindert durch den Brechwinkel, in dem die hinteren Flächen zueinander stehen, immer je zwei Gestalten zu einer künstlerisch geschlossenen Gruppe zusammen. Das Meisterliche ist die Vielfältigkeit der Hilfsmittel. Da ist zunächst der Ausdruck, die sprechende Geste, das geistige Band der Diskussion; hinzu kommen die Bewegungen, die in lebhafter Kontrastierung zusammengestimmt sind. Man beobachte bei dem Paar Daniel und Jesaias, wie die Köpfe einander zugewendet sind (Abb. 120), der eine gesenkten Blickes, der andere erhobenen Hauptes. Die Körper zeigen ähnliche Varianten: Daniel schließt in lebhafter Redegeste die Hände zusammen, mit den Fingern auf das Spruchband weisend; der Oberkörper macht eine kontrapostliche Bewegung nach rechts, während die Falten des Unterkörpers wie auch die Welle des Spruchbandes zurückströmen: jedenfalls aktive Bewegung zur lebendigen Rede. Anders Jesaias, dessen Körper nicht von unruhig bewegten Armen überschnitten wird und sich in breiter Fülle darbietet. Nirgends eine schneidende Linie oder aufgeregte Pose.

Das am meisten Geniale und zugleich durchaus neue, man möchte sagen, nordischen Geist kündend ist wiederum der malerische Zusammenschluß der Figuren. Durch das Zueinanderstellen der Figuren sind dieselben in eine gleiche Lichtzone hineingeschoben. In reicher Fülle und Weichheit legt sich das volle Licht um die runden Gestalten, deren kubische Masse im Vergleich zu den dünnen Horizontalen und scharfen Vertikalen der umrahmenden Architektur wächst. Der Künstler variiert auch da geistvoll, bald mehr lebhafte Lichter und tiefen Schatten gebend, bald eine weiche, stimmungsvolle Tonigkeit um die Gestalt hüllend.

Die kleinen Engelsfiguren über und zwischen ihnen, architektonisch ein Unding, sind malerisch um so bedeutungsvoller, sie sind von gleicher zusammenschließender Kraft, indem sie noch einmal und verbindend zwischen beiden Gestalten die weiche Fülle der Lichter und Schatten entwickeln, so daß wir uns in ein freies, von gleicher Tonstimmung beherrschtes, malerisches Raumbild versetzt sehen. Vor solchen Stücken meisterlicher Berechnung der optischen Wirkung kapituliert jene alte Renaissancedoktrin, die für die plastische Formgebung nur die Begriffe Linie und Relief, Silhouette und strenge Modellierung, d. h. die nur das Ding an sich kennt. Malerisch gibt es eben das Ding an sich nicht, sondern nur das Objekt in seiner Beziehung zur Umgebung, zum räumlichen Weltall, zum farbigen

Gesamtbild. Diese Engel schließen sich mit dem darunter stehenden Gestaltenpaar wundervoll zu einem malerischen Ganzen zusammen.

Aber der burgundische Hof sammelte noch andere Meister um sich. Die große Werkstatt des Claes Slueter barg noch manchen tüchtigen Bildner. Vor allen ist sein Neffe Claes van der Werve († 1439 in Hatten) zu nennen, der schon bei der Vollendung des Mosesbrunnen mit tätig war. Besonders von seiner Hand ausgeführt, wohl auf einen Entwurf des Claes Slueter zurückgehend, der vielleicht auch zu dieser oder jener der kleinen Figuren Modelle gemacht hat, ist das Grabmal Philipps des Kühnen im Museum zu Dijon. Mit diesem Stück ist der vollendete Typus des Prunkgrabes, wo auf reich mit Figuren geschmücktem Sarkophag die Gestalt des Toten ruht, gegeben. Wenn der Tote selbst zeremoniell steif gestaltet ist, so entwickelt sich um so reicheres Leben in den vielen kleinen, bewegten Figuren von Mönchen in Kutten, die in den kleinen, gotischen Arkaden rings um die Tumba angebracht sind. Diese feinen Figürchen, trauernd, jammernd, klagend, enthüllen uns eine neue Formenwelt. In ihnen wird das gotische Prinzip endgültig überwunden, wenn auch das Mittelalter damit noch nicht erledigt ist. Wenn wir einige Figuren, die am Beginn dieser befreienden, von den Niederlanden ausgehenden Bewegung heranziehen — etwa die hochinteressanten Reste eines reich mit Relief und Einzelgestalten geschmückten Altars in Hackendover bei Tirlemont —, so entdecken wir die steigende Überleitung von der gotischen Verschleifung der Formen in weichen Linien zu der beginnenden Akzentuierung der Einzelformen und der Materie im Sinne der Renaissance.

Überall gewinnt die Materie an Kraft und Fülle, die Bewegung wird stärker individualisiert und reicher in den Einzelakzenten. Nicht mehr flächiges Linienwerk, sondern ein von dem organischen Wesen der Einzelgestalt bedingtes Formenleben und Bewegungsspiel gewinnen die Oberhand. Die Gelenke sind akzentuiert, die Bewegungen gehen leibhaftig gegeneinander, die Geste gewinnt wieder individuelle Bedeutung. Noch wichtiger ist vielleicht die Steigerung der Massigkeit der Formen. Dabei hat nicht nur der menschliche Körper, sondern auch das Gewand an Sinnlichkeit und Realität zugenommen. Das Stoffliche dieser weichen Wollmäntel, in die diese Mönchgestalten in immer neuen Motiven ausgebreitet gehüllt sind, geht weit über die Gotik und ihre nur schwach entwickelte Realität hinaus. In ihr beschränkte man sich auf ein gewisses feines Schillern an der Oberfläche, hier ist die Materie, rund, schwer, weich geworden. Was sich bei den Hackendover Gestalten noch schüchtern und gebunden zeigte, ist hier frei geworden. Das ist Renaissance in demselben Geiste wie die Figuren des Quercia oder des jungen Donatello. Renaissance heißt auch im Norden das Losungswort des neuen Jahrhunderts, aber auch

da ist es nicht die Wiedergeburt der Antike, sondern die Wiedergeburt der Natur in einer der Antike verwandten, realen Körperlichkeit.

Andere Arbeiten der Schule, wie das Grabmal des Philipp Pot, Marschalls von Burgund, das Doppelgrab des Jean sans Peur und der Margarete von Burgund († 1460—71), beide von dem begabten Nachfolger des Claes Antoine Lemoiturier († 1479) vollendet, entwickeln die Motive weiter, ohne freilich wesentlich Neues hinzuzubringen. Es gäbe interessante Einblicke in die Schätze der niederländischen Plastik, wollte man nicht nur die zahlreichen Grabdenkmäler, sondern auch die verschiedenfachen Schnitzaltäre niederländischer Meister der Zeit heranziehen. Es kommen Stücke im Museum zu Dijon in Betracht, als deren Verfertiger ein Jakob de Baerze schon 1391 genannt wird. Es sind kleinfigürliche, polychrome Darstellungen, flüchtig und malerisch, lebendig und realistisch zugleich, die enge Beziehungen zu Claes Slueter aufweisen. Besonders auch in Tournay, Antwerpen und Limburg entfaltete sich dieser kleinfigürliche Altaraufbau in Holzschnitzerei, dessen Einfluß weithin, nicht nur in Burgund, sondern auch im Norden Deutschlands bis nach Lübeck, Danzig und Schweden — der überseeische Transport hat viel dazu beigetragen — bemerkbar wird. Besonders auch Westfalen steht bis tief in das 16. Jahrhundert hinein in Abhängigkeit von den Niederlanden. Die Arbeiten in S. Nikolaus zu Calcar, die des Jan Bormann von Brüssel in Güstrow (Mecklenburg), der Marienaltar in der Marienkirche zu Lübeck (1518), der Schnitzaltar des Hans Brüggemann im Dom zu Schleswig (1515—21) sind die lebendigen Zeugen dieser gegenseitigen Beziehungen in den hanseatischen Gebieten. So ist das ganze Niederdeutschland von diesen niederländisch-vlämischen Holzschnitzern abhängig gewesen, während die großfigürliche Steinplastik des Claes Slueter mehr nach Süddeutschland hin gewirkt hat. Freilich bewahrt das südliche Deutschland gegenüber diesen westlichen Einflüssen doch seine Selbständigkeit. Indessen eine dem Claes Slueter ebenbürtige Künstlerpersönlichkeit hat es in jener Zeit nicht aufzuweisen. Und so bleibt das, was die neue Renaissance auch da fordert, unentwickelt, bis in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts führende Meister kamen.

---

13. Die Anfänge der Malerei in Deutschland.

Wenn wir zur Malerei übergehen, müssen wir uns darüber klar sein, daß dieser jüngste Sproß unter den bildenden Künsten noch keine große Vergangenheit hatte. Zu einer weitgehenden Entwicklung eigner Ziele und individueller künstlerischer Probleme, wie Plastik und Architektur in Antike und im frühen Mittelalter, war sie noch nicht gekommen. Die antike

Malerei war im großen und ganzen doch nur dekorative Flächenbedeckung oder gemalte Plastik, vielleicht auch illustrative Erzählung. Zunächst werden wir erstaunt sein, wie neben einem gewissen Raffinement ornamentaler Verzierung und traditioneller Formen anfänglich ein ganz primitives Gestalten steht. Mehr als die anderen Künste hat die Malerei, deren Aufgabe nun einmal das Erfassen der weiten Natur und der Umgebung, in der sich der Mensch bewegt, nicht der Mensch selbst ist, unter dem symbolistischen Geiste und der mysteriösen Entwurzelung der Natur zu leiden gehabt. Nur religiöse, gedankliche Vorgänge wollte man geben, nur Symbol, nicht Wirklichkeit sollte die Darstellung sein.

Trotzdem aber hat das Mittelalter für die Entwicklung der Malerei ein Bedeutsames geleistet. Ich nehme das voraus, weil es mir wichtig erscheint, es stärker herauszuheben, wenn es auch hier nicht möglich ist, im einzelnen näher darauf einzugehen. Es ist die Entwicklung der zeichnerischen Energie, für die sowohl Miniatur- als auch Glasmalerei besonders wirksam gewesen sind. Wir wissen, daß in jedem Ornament das kalligraphische Moment, d. h. das künstlerische Gefühl in der Handbewegung und Griffelführung von weitgehendster Bedeutung ist. Der mystische Geist des Mittelalters und die Entwicklung der religiösen Sentimentalität begünstigten nun auch eine Vertiefung des kalligraphischen Gefühles, resp. das verstärkte Hineinlegen eigner Empfindung in den Linienzug. Ja man suchte sogar die Linie zu symbolisieren und machte den kalligraphischen Schnörkel zum Stimmungsreflex. In jener Steigerung religiöser Intensität wurde schließlich der Linienzug zum expressionistischen Darstellungsmittel an sich. Die geknickte, die gebogene, die geschwungene, die geschraubte Linie, der Zickzack, jeder Linienzug gewinnt seinen eignen Ausdruckswert. So wächst sich die zeichnerische Energie aus und das Gefühl, mit dem der Strich so oder so gezogen wird, gestaltet sich zu einem ganz wichtigen Element in der modernen Malerei. Wir werden oftmals durch die sprechende Kraft der Zeichnung und die Konzentration der Gefühle, die bei einfachsten Mitteln große, innere Werte offenbaren, überrascht. Mag auch für die Erweiterung des Vorstellungskreises wenig gewonnen sein, für die Entwicklung des Ausdrucksvermögens ist das äußerst wichtig geworden. Das starke Liniengefühl des Mittelalters und der Renaissance wurzelt in dieser mittelalterlichen Kalligraphik. Zur Miniatur kam die Glasmalerei und diese Technik hat den Darstellungen noch energischer die Linie aufgezwungen. Die notwendigen Bleifassungen ergaben ein festes Gerüste und auch diese Linien lebendig werden zu lassen, war ein wichtiger Teil der künstlerischen Aufgabe. Jedenfalls aber werden wir in der Entwicklung der zeichnerischen Ausdruckskraft und Linienenergie die für die Entfaltung des originellen abendländischen Geistes in der Malerei

bedeutendste Leistung des Mittelalters sehen müssen. Energie, sage ich, denn was Byzantinismus an expressionistischen Effekten brachte, war mehr exzentrische, fatalistische Verzerrung.

Wir werden dabei feststellen müssen, daß der Sinn dessen, was wir Stilisierung heißen, wesentlich ein anderer wird. Die Antike war bei der figürlichen Gestaltung von dem organischen Wesen des plastischen Objektes ausgegangen; sie kennt darum auch eigentlich nur die objektivistische Stilisierung. Auch das Ornament war bei ihr körperlich-organisch gedacht und mehr nach den im Objekt ruhenden, zentralen Gewalten stilisiert. Der Orient trägt nun ein neues Element in die Darstellungen hinein, das der rhythmischen Schwingung, die immer nur dem subjektiven Gefühl des Künstlers entsprungen eine vielmehr subjektivistische Stilisierung ist. Diese eigene Empfindsamkeit steigert sich und wir kommen auch so zu jener in subjektivistischem Liniengefühl zum Ausdruck kommenden Energie der expressionistischen Zeichnung.

So blieb das eigentliche Fruchtbare der Malerei des frühen Mittelalters trotz allem immer wieder diese Entfaltung der sprechenden, kalligraphischen Linie. An große, malerische Aufgaben dachte man nicht und so können wir uns im Hinblick auf diese Beschränktheit mit wenigen Hinweisen begnügen, so interessant das Gebiet für den Forscher sein mag.

Neben der großen Wanddekoration, die in ältester, christlicher Zeit als Wandmosaik emporblühte, aber dank der Technik bald zu einer mehr dekorativen Wandverkleidung mit rein koloristischen Flächeneffekten herabsank, ist aber zugleich in der Buchillustration ein bedeutendes Feld der Malerei aufgetan. Gegenüber jener gewann sie im Laufe der Zeiten den Vorzug, sich freier von der Bindung an Architektur und Dekoration gehalten zu haben. Freilich hat die Entwicklung des kalligraphischen Gefühles, das teils zum zeichnerischen Expressionismus, teils zum Flächenornament führte, auch Unheil angerichtet. Aber schon, daß diese Buchillustration besonders als geistiger Vermittler der religiösen Gedanken sowohl wie der Bildtypen und Legenden auftrat, verlieh ihr im Laufe der Jahrhunderte besondere Bedeutung. Schließlich war es die Miniaturmalerei, die die Menschheit wieder mit der sichtbaren, irdischen Welt verknüpfte.

Nun steht grade am Anfang nordischer Buchillustration die sich mit großer Energie entfaltende, ornamentale Linienverschnörkelung; als ob bei primitiven Völkern das Stilgefühl zuerst in Linienschwingung lebendig würde. Es sind die im 7. und 8. Jahrhundert als Missionare des jungen Christentums im Norden tätigen irischen Mönche, welche das im gallischen Blut besonders lebendige, lineare Stilempfinden entwickelten (Abb. 121). In launenhaftem Bandflechtwerk und Linienspiel verschnörkeln sie das Figürliche zur reinen Kalligraphie. Aber sie erheben die Schriftzeichen in

schönheitlichem Linienzug zum Kunstwerk. Die Initiale, d. h. der an den Anfang einer Seite oder eines Abschnittes gesetzte, große Buchstabe wird zu einer Art Individualität auf dem Schriftblatt entwickelt. Es ist aber keine gleichgültig schönheitliche Ornamentik, sondern es sind Zeichen voll Ausdruck im gebrochenen, geschwungenen, gedrehten Linienzug, voller Phantastik in der Verwendung von Fratzen, Tieren u. a. Das geht in der urwüchsigen, sprechenden Kraft der Zeichnung weit über das harmonisch ausgeglichene Ornament der Antike heraus, aber auch über das, was der byzantinische Manierismus in verzerrter Zeichnung gibt. Es ist eine extensive Energie der Zeichnung, die zu uns spricht, von innerer Erregtheit und lebhafter Phantastik. Die ganze Buchillustration, die Kalligraphik des Mittelalters in Initiale und dekorativer Belebung der Schriftseite fußt in dieser irischen Buchmalerei und Initialenkunst.

Dann kommt die karolingische Renaissance, deren gelehrter, akademisch retrospektiver Geist vor allem in der Kunst der Schreibstube, in der Miniaturmalerei tätig war. Die Schola Palatina in Trier und andere Schreibstuben, geleitet von Alcuin, Petrus von Pisa, Paulus Diaconus, Theodulf u. a. bildeten lokale, geistige Zentren. Es ist eine streng akademische, retrospektive Kunst der gelehrten Bücherstube, die in höfischer Umgebung groß geworden auf reichen farbigen Schmuck hinstrebt. Es ist ein zumeist der Antike entnommener Formenschatz, besonders im Ornament: Palmette, Akanthus, Ranke, Mäander, Eierstab, Tritonen, Chimären u. a. Dazu kommen Webewerk, Filigranarbeit und irische Spirale, die der Goldschmiedetechnik entnommen werden. Ein syrisches Motiv sind die Eusebianischen Kanonestafeln mit Rundbogen oder Arkaden in Hufeisenform auf schlanken Säulen.

Die Gruppen betreffend, folgende Übersicht: Der Schola Palatina wurden die drei Prachtevangeliare in Wien, Aachen und Brüssel von strengen Formen zugeschrieben. Der klarzeichnerischen Ada-Gruppe gehören die Adahandschrift, der Godescalc-Psalter in Paris (781—3) und das Goldschriftevangeliar ebenda (No. 8850); der Schule von Tours gehören die Alcuinbibeln in London und Bamberg, ferner Kaiser Lothars Evangeliar in Paris (No. 266) und die Bibel Karls des Kahlen (ca. 850); die Schule von Corbie mit dem Psalter Karls des Kahlen in Paris (No. 1152) von Mönch Liuthard und der sog. Codex aureus von St. Emmeran in München (Cim. No. 55); St. Gallen mit dem Psalterium aureum in St. Gallen mit sehr lebendigen Darstellungen um 890, aber schon sehr stilisiert. In Deutschland steht die Schule der Reichenau, die von 970—1030 etwa blühte, mit dem Trierer Egbert-Kodex des Harald und Heribert voran. Ihr stehen das Evangelienbuch Ottos II. in Paris, Nat. Bibl. (No. 8851) und das Sakramentenbuch Heinrichs II. in München (Cim. 60, Abb. 122), ferner Arbeiten des Liuthar, so das Evangelien-

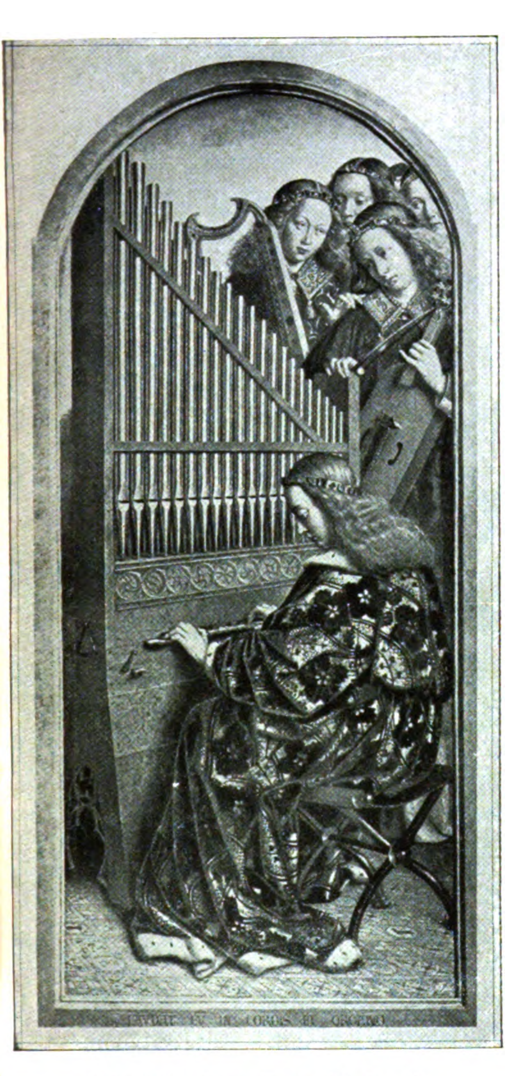


Abb. 140. J. v. Eyck, hl. Caecilie.
Genter Altar, Gent.

Rechts:

Abb. 141. J. v. Eyck, Streiter Christi.
Genter Altar, Gent.

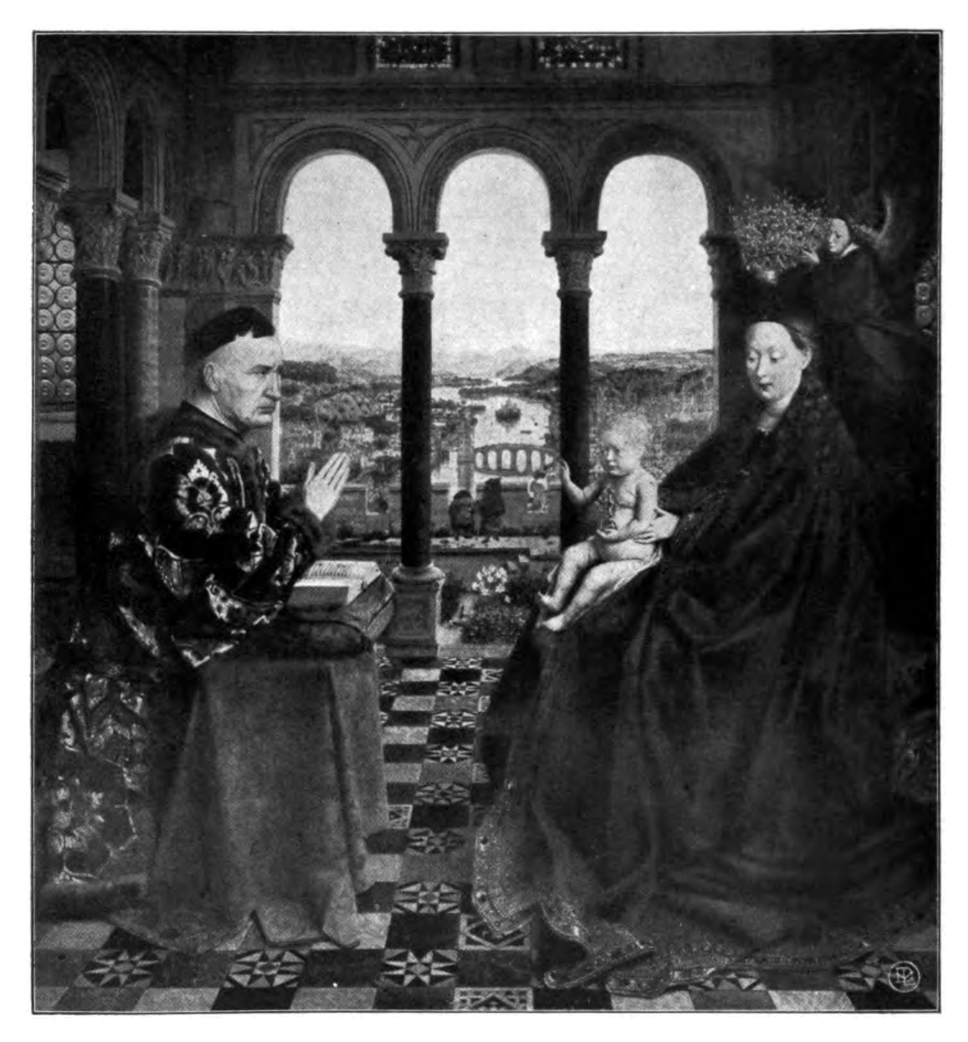


Abb. 142. Jan van Eyck. Madonna des Kanzlers Rolin. Louvre, Paris.



Abb. 143. J. v. Eyck, Geistlicher. Um 1437. Staatsgal., Wien.



Abb. 144. J. v. Eyck, des Künstlers Frau. 1439. Akad., Brügge.



Abb. 145. J. v. Eyck, Giov. Arnolfini und Frau. 1434. Nat. Gall., London.



Abb. 146. R. v. d. Weyden, Kanzler Rolin. 1443. Beaune.



Abb. 147. Meister v. Flémalle, hl. Barbara. 1438. Prado, Madrid.

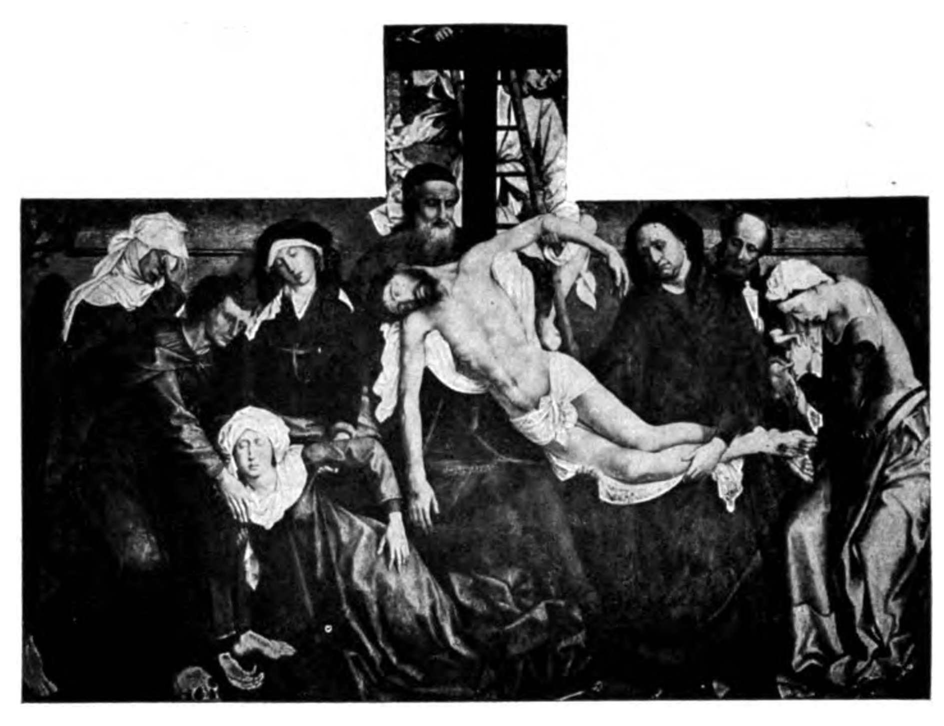


Abb. 148. Roger v. d. Weyden, Kreuzabnahme. Um 1438. Escurial.



Abb. 149. Roger v. d. Weyden, Anbetung der Könige (Ausschnitt). Spätzeit.
A. Pinakothek, München.



Abb. 150. Dirk Bouts, Abendmahl. 1464/7.
S. Peter, Löwen.



Abb. 151. Dirk Bouts, Elias in der Wüste. 1464/7.
S. Peter, Löwen.

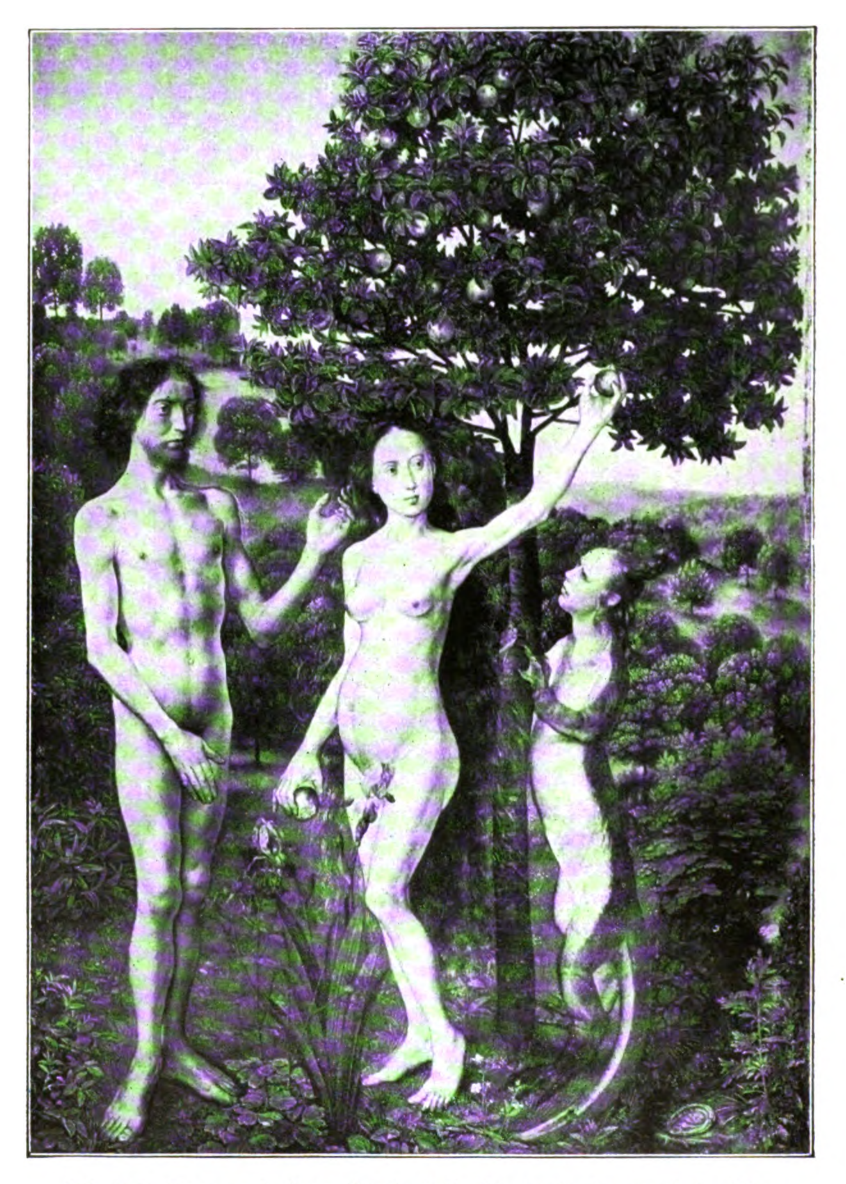


Abb. 152. Hugo v. d. Goes, Sündenfall. Um 1470. Staatsgalerie, Wien.

buch im Domschatz zu Aachen wahrscheinlich für Otto III. und das Evangelienbuch Ottos III. in München (Cim. 58) sehr nahe. Der Echternacher, ganz von der Reichenau abhängigen Schule werden das Evangeliar Ottos II. und der Kodex Aureus in Gotha zugeteilt, ebenso das Evangelienbuch Heinrichs III. in Bremen. Regensburg leitet in die byzantinisierende Strömung, die schon unter Otto III. und dessen Münchener Evangeliar hervortrat, weiter. Vorzügliche Stücke aus Bamberg, aus dem Kreise Heinrichs II., heute in München, der Kodex „In Cantica et Danielem", die Apokalypse, das Evangelienbuch der Äbtissin Uta in München (Cim. 54, Abb. 125) und das Evangelienbuch Heinrichs II. im Vatikan, Rom, seien genannt. Die sächsische Miniaturmalerei unter Führung Bischofs Bernward von Hildesheim nennt den Diakon Guntbald als ihren Hauptmeister. Ein Evangeliar, zu dem Bernward selbst den Buchdeckel entwarf, ist die beste Leistung. Dann aber folgt der Verfall der höfisch-prunkhaften Miniaturmalerei, neben der sich aber eine mit einfacheren Mitteln, mit Federzeichnung arbeitende, mehr volkstümliche Kunst entwickelt, für die der Utrechter Psalter, ein Psalterium in Stuttgart und die Schreibstube von St. Gallen angeführt sein mögen.

So wenig diese karolingisch-ottonische Miniaturmalerei schon ein malerisches Problem verfolgt, sie läßt immerhin einen interessanten Wandel der Vorstellungen und Gestaltungsabsichten erkennen, der einer allmählichen Befreiung von antiken Traditionen gleichbedeutend ist. Freilich ist es keine bewußte Selbständigmachung, sondern man begibt sich einem anderen, dem byzantinischen Einfluß, der einen Verlust an sinnlicher Vorstellungskraft bedeutet, aber auch ein weites Feld neuer Ausdrucksmöglichkeiten eröffnet. Anfänglich zeigt sich eine sehr weitgehende Belebung in Ausdruck wie Bewegung. Erst als mit Otto III. der Byzantinismus die Oberhand gewinnt, erfolgt auch für die abendländische Malerei die Erstarrung in Manierismus, in Verzerrung des Ausdrucks einerseits, in zeichnerisch-technischer Spielerei und Oberflächlichkeit andererseits. Je älter aber und darum gewiß mehr abhängig von älteren Vorlagen, d. h. in engerem Zusammenhang mit antiken Traditionen die Miniaturen stehen, um so größere Klarheit wie ruhevolle Realität zeigen sie, um so mehr haben sie einen noch plastischen Charakter. Angeführt sei das Widmungsblatt aus der Bibel Karls des Kahlen in Paris, der Schule von Tours (Abb. 123) zugeteilt. Überraschend sind nicht nur die schlichte, ruhevolle Bildung der Gestalten in ihren einfachen Gesten und der klaren Zeichnung, sondern auch die Deutlichkeit der Raumvorstellung und die sichere Anordnung der Figuren um den Thron herum. Der Künstler erfaßt noch das Raumbild und hat eine Vorstellung von der freien Verstreuung der Figuren auf dem Bildfeld. Halten wir einmal ein im Motiv verwandtes Stück aus dem

Psalterium aureum in St. Gallen (Abb. 124) dagegen. Zwar sind Raumvorstellung wie Figurenfestigkeit verloren. Aber bei diesem Meister des 10. Jahrhunderts wird die schwunghafte Bewegung zu außerordentlicher Lebendigkeit entwickelt. Vor dunklem Hintergrund tanzen schwunghaft bewegte Gestalten um König David; die Erregung überträgt sich auf die Gestalt des Königs, ja auf die Gegenstände. Der Stuhl kommt ins Schwanken und die Wellenlinien des Bodens machen die Bewegung mit; als ob sich das subjektive Schwingungsgefühl des Zeichners auf alles übertragen hätte. Wie stark aber Geste und Bewegung werden sollten, dafür nur als Beispiel aus der Reichenauschule die ausdrucksvolle Verkündigung an die Hirten im Evangeliar Heinrichs II. (Abb. 122). Auch hier ist nur die zeichnerische Linie lebendig; weder Form noch Raumrealität sind noch da. Aber die wuchtige, sprechende Kraft der Linie im Engel mit der großen, vorgestreckten Hand oder in dem sich zurückwendenden Hirten ist von eigner Monumentalität. Ein kreuzschleppender Christus im Trierer Egbertkodex wirkt in seiner dunklen Silhouette, der rauhen Herbheit des übergroßen Kopfes der vollkommen isolierten Christusfigur. Stark byzantinisch beeinflußt, aber in bunter Vielfältigkeit lebendig, mit kühnen Perspektiven ist das Evangelienbuch der Äbtissin Uta (Abb. 125). Auch der Utrechter Psalter als Vertreter einer freien Volkskunst, die auf Prunkhaftigkeit der Technik verzichtet, bringt in leichter Federzeichnung sehr lebendige, wenn auch flüchtige Erzählungen, die voll reicher Erzählerfreude sind.

Wenn nun etwa seit 1030 die höfische Kunst der bischöflichen Schreibstuben erstarrt, so belebt sich in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts wie auch in der Plastik das künstlerische Leben von neuem. Die byzantinische Manier wird langsam überwunden. Es erhebt sich mit der Zeit der Minnesänger und dem Vortreten weltlicher Fürsten eine vielmehr natürliche, wenn man will, verstärkt nationale Weise, die über den internationalen Geist der Kreuzzüge hinaus zu kommen sucht. Wir wissen, daß Architektur und Plastik die Hauptleistung vollbrachten. Aber auch der Miniaturmalerei ist ihre Aufgabe gestellt, die sich besonders in der fortschreitenden Verweltlichung auch der Buchillustration kundgibt. Bevor wir aber zu dieser sich zunächst im Stoff von traditioneller Manier befreienden Miniaturmalerei übergehen, wollen wir noch der in spätromanischer Zeit in einigen Schulgruppen ausklingenden, religiösen Buchmalerei gedenken, die noch von byzantinischem Manierismus befangen scheint. In Norddeutschland ist es die sächsisch-thüringische Gruppe, die freilich gerne mit glänzender Technik arbeitet, mit starken Anklägen an byzantinische Vorbilder in einem Goslarer Evangeliar, etwas freier im Gebetbuch der hl. Elisabeth in Cividale, das ebenso wie ein Psalter in Stuttgart einst dem Landgrafen Hermann von Thüringen († 1217) gehört. Ein Gebetbuch

und ein Evangeliar Heinrichs des Löwen in Braunschweig, 1175 gemalt für Kloster Helmwardshausen, sind die ältesten Stücke. Gegenüber der etwas schwerfälligen, norddeutschen Manier stehen in Süddeutschland mehr locker und flott ausgeführte Stücke. In bewegter Umrißzeichnung ausgeführt sind Stücke aus der Klosterschule von Scheyern, so das liber matutinalis des Konrad von Scheyern. Eine eigentümlich manieristische Unruhe lebt hier wie auch in den Wandmalereien dieser Epoche, die wohl als ein Ausklingen des byzantinischen Manierismus einer linearen Ornamentation der Fläche zustrebt. Zackige, vielfach geknickte Faltenkämme, kleines, vielfältiges Ornament, starre Haltung; das ist gegenüber der sich zu großer Gestaltung aufraffenden Plastik ein doch recht minderwertiges künstlerisches Wollen. Als ob akademisch-doktrinärer Manierismus in die Schreibstuben der gelehrten Mönche geflüchtet wäre.

Vom starren Schema frei gemacht hat sich die Miniaturmalerei in der Illustration weltlicher Bücher. Der gewaltige Aufschwung der Poesie im Minnesang zeitigt auch da eine illustrative Romantik. Aber auch weil diese illustrierten Bücher mehr und mehr eine Enzyklopädie des Wissens und ein Spiegelbild vom Leben der Zeit sein wollen, bereichert sich das Material. Jetzt wird die Buchmalerei erzählende, illustrierende Kunst. Sie wird es ein klein wenig zu viel in einer mehr lockeren Weise, indem zugleich die Deckfarben schwinden und durch Aquarell ersetzt werden. An Stelle jener energischen, ausdrucksvollen Zeichnung, die sich auf wenige Figuren aber starken, harten Linienzug beschränkend mit jedem Winkel und Druck etwas zu sagen hatte, tritt eine vielmehr leichte, flüssige Weise. Die Federzeichnung wird bevorzugt, wie in einem Regensburger Glossar zu München oder im hortus deliciarum der Herrad von Landsberg (1165—75). Dieselbe wird auch leicht angetuscht wie in Erzählungen aus dem weltlichen Getriebe der Zeit. Kalender- und Monatsbilder finden sich in steigendem Maße. Endlich die Werke zeitgenössischer Dichter, zumeist in Umrißzeichnungen auf farbigem Grund oder leicht angetuscht. Als eines der ältesten das Rolandslied des Pfaffen Konrad in Heidelberg, und die Tristanhandschrift in München seien genannt. Es ergibt sich eine außerordentliche Erweiterung des Stoffgebietes, wie sie sich besonders in den reizvollen, aber künstlerisch nicht allzu tiefgestalteten Miniaturen der Manesseschen Handschrift in Heidelberg (Abb. 126) widerspiegelt. Die Kunst ist auch da der Gefahr erlegen und zu rein illustrativer Leistung herabgesunken; das stoffliche Interesse an der poetischen Erzählung steht über dem künstlerischen der bildlichen Gestaltung.

Neben der Miniaturmalerei steht als Führerin zu großer Auffassung die Wandmalerei. Hochbedeutsam ist auch da die Reichenau mit dem Wandschmuck in Oberzell (Abb. 127), der in Beziehung zu Süditalien

steht. Mögen auch alte Vorbilder zugrunde liegen, die Malereien offenbaren eine wirkliche Monumentalität und zwar nicht nur die dramatisch bewegten Einzelgestalten der oberen Reihe, sondern noch mehr die breit angelegten, erzählenden Kompositionen mit den Wundern Christi des unteren Streifens. Mit dicker Erdfarbe auf Kreidegrund aufgetragen zeigen sie großen, kompositionellen Aufbau, wobei Figuren und Hintergrund in monumentales Zusammenwirken zueinander gebracht sind. Die Gestaltung der figürlichen Szenerie ist noch durchaus reliefmäßig. Grade im Vergleich zu den sichtlich nachgebildeten Illustrationen des Egbert-Kodex muß auf die bedeutsame Höhe dieser Wandmalerei hingewiesen werden. Die Aufgabe, eine große Wandfläche mit geschlossenen Szenen zu füllen, ergibt sich hier als erste Grundlage zur malerischen Gestaltung. Flächenbedeckung im ornamentalen Sinne mußte durch reliefartige Belebung mit plastischen Formen abgelöst werden. Der räumliche Zusammenschluß ist erst nach Jahrhunderten hinzugekommen. Leise Vorahnungen sind es zudem, was 200 Jahre später Giotto im Wandfresko verfolgt hat. Betont muß dabei werden, daß diese Erzählungen noch nicht im Zusammenhang mit dem architektonischen Rahmen gedacht sind. Noch antikischer, plastischer Formengeist steckt in diesen großen Gestalten mit den mächtigen Gesten.

Aufgeregter, nordischer in der Empfindung ist das jüngste Gericht in Burgfelden (ca. 1080) mit stark bewegten, mehr zeichnerisch gegebenen Gestalten. In dem zunächst folgenden Verfall ergibt sich auch die Ornamentierung der Wandmalerei, die allmählich zum zeichnerischen Flächenornament herabsinkt. Prüfening ist ein charakteristisches Beispiel dafür. Zu diesen süddeutschen Zeugnissen der Malerei kommen weitere am Niederrhein. Knechtsteden, byzantinisch-zeichnerisch in strengster, toter Symmetrie, aber doch in der Charakteristik der Gestalten realistische Neigungen zeigend. Schwarzrheindorf bringt in der Unterkirche (1151/56) die bedeutsamsten Leistungen des Jahrhunderts, z. T. mit kalligraphischem Linienspiel durchsetzt, z. T. aber dramatisch stark belebt und als wichtiges Moment die Rücksichtnahme auf die architektonische Form. Jede Kappe ist für sich genommen (Abb. 71). Aber es sind doch nur Ansätze zu einer Verarbeitung der Malerei im architektonischen Rahmen. Noch war man kaum so weit, Einzelfiguren für sich räumlich, etwa in gemalter Nische zu sehen. Köln, Gereon, gibt Beispiele. Ähnlich bedeutend sind die Malereien in Brauweiler.

Künstlerisch aber kann diese Zeit der Malerei noch kein eigenes Ziel aufstellen. Zwei Richtungen treten um 1200 gegeneinander, die eine, welche in Annäherung an die Plastik sich auf Einzelfiguren beschränkt und nach einer ruhigen, festen Formgebung hinstrebt, mit breit um die Körper gelegten Falten (Köln, St. Gereon, Limburg a. d. Lahn, Westfalen bietet ein

großes Arbeitsfeld). Die andere Richtung geht auf eine vom byzantinischen Manierismus übernommene Neigung, die Linie zum Ausdruck innerer Erregung zu machen und durch möglichst zackig geknitterten Faltenwurf Leben zu gewinnen. Die Ornamentierung macht dabei Fortschritte, um nur die schöne Decke von St. Michael zu Hildesheim zu nennen. Wand- und Deckengemälde im Dom zu Braunschweig (ca. 1200—50, Abb. 36) sind die leider verrestaurierten Hauptleistungen auf sächsischem Gebiete, ferner Einzelgestalten in Königslutter. An letzteren wird die Gedankenarmut der Malerei jener Zeit deutlich, indem sie auch für große Flächen nur Einzelgestalten in Anlehnung an den plastischen Aufschwung der Zeit zu geben vermag. Hinzugefügt muß aber werden, daß auch der Gang der Entwicklung in der Architektur der Malerei höchst ungünstig war und den ersten Aufschwung in romanischer Zeit bald zunichte machen mußte. Die großen, ruhigen Wandflächen, die den Maler zwangen, in die Breite zu gehen, und nach kompositioneller Ordnung zu suchen, verschwinden, die Gotik hat keine Wand mehr, sondern nur Fenster. Damit erhebt sich die Glasmalerei entwicklungsgeschichtlich zu eigner Bedeutung. Für die Wandmalerei seien die Kreuzigungen in Konstanz, Münster von 1348 und Koblenz, Köln genannt. Die Kölnische Schule blühte auf mit den Fresken in der Caecilienkirche um 1300. Die Majestas in Brauweiler, Malereien in St. Andreas von 1330 und die Chorschranken im Dom zu Köln (etwa 1350) sind von weicher gotischer Sentimentalität. Der Einfluß der Miniaturmalerei ist offenbar. Die Kreuzigung von St. Severin leitet zum Realismus über.

Aber die Wandmalerei verkümmert auch weiterhin zu mehr illustrativer Flüchtigkeit, indem die Miniaturmalerei weitgehenden Einfluß auf sie gewinnt, wie etwa die Bilderbibel in der Vorhalle zu Gourk oder die an den Chorschranken im Dom zu Köln, die auf französische Drolerien zurückgehen, endlich die Legendenbilder in Wienhausen in reichem gotischen Rankenwerk erweisen. Hervorzuheben wären Wandmalereien weltlicher Art, die die Fürstensäle und Prunkgemächer der Ritterburgen schmückten. So die im Schloß Runkelstein u. a. Letztere weisen uns auf die gleichen Wege, auf die Verweltlichung der Kunst wie auch die Miniaturmalerei. Illustrationen von Dichtungen, Rechtsbüchern, Reisebeschreibungen, Weltchroniken treten an Stelle der Bibelillustrationen und geben damit reichlich Gelegenheit, einer mehr realistischen Schilderung des Daseins näher zu treten. Auch die Wandgemälde des Hansasaales im Kölner Rathaus seien genannt.

Die Entwicklung des Jahrhunderts geht auf jene Umstellung des geistigen Sehwinkels vom Kirchlichen in das Weltliche. Die Entfaltung des Bürgertumes, der fortschreitende Wohlstand, der immer weitere Kreise

teilhaftig werden ließ, all das wirkt mit zu einem weitgehenden Wandel der Weltanschauungen, des sozialen Lebens und der Beziehungen der Menschen und Völker zueinander. Für die Kunst kommt dabei eine außerordentliche Erweiterung des Stoffgebietes und zugleich ein deutliches Nähertreten an das wirkliche Leben heraus.

Dieser Wandel ergreift das ganze Abendland; nur hat in Italien die Technik der Freskomalarei eine wesentlich andere Fortentwicklung gezeitigt, indem man dort auf die großfigurige Wandmalerei gedrängt wurde und vor allem der Figurenkomposition die Wege bereitete. Im Norden aber wird durch Veräußerung der Wandflächen der großfigurigen Darstellung ein Ende gemacht. Die nordische Malerei flüchtete z.T. in die Schreibstube des Illuminators oder mußte im Glasgemälde Ausdruck suchen. Das Ergebnis war ein doppeltes: einesteils verkleinerte sich der Maßstab um ein Bedeutendes, anderenteils aber gewannen in der Glasmalerei Linie und Farbe, besser gesagt, farbige Fläche an Bedeutung und wurde die Realbildung in Form und Raum zurückgedrängt, während im Fresko umgekehrt die Form und die an die Form gebundene Linie die gegebenen Ausdrucksformen sind. So scheiden sich hier deutlich die Wege nordischer und italienischer Kunst. Aus der Erweiterung des Stoffgebietes in das Weltliche hinein hat die Miniaturmalerei und damit die nordische Tafelmalerei weitgehende Anregungen zu einer mehr intimen Auffassung und zur Genremalerei geschöpft. Die italienische Renaissancemalerei wurde im erzählenden Fresko groß und entwickelte sich an der Kunst der Figurenkomposition zu monumentaler Bildung.

Diese Verschiedenartigkeit der künstlerischen Grundlagen, in den Techniken und den anderen klimatischen Verhältnissen bedingt, muß zum Verständnis der verschiedenartigen Entwicklung festgestellt werden. So hat vom koloristisch-malerischen Standpunkte aus die nordische Malerei sicher den Vorzug. Überschauen wir nun die Entwicklung, so machen wir die Beobachtung, daß die Menschheit nur langsam und schwerfällig in neue Vorstellungswelten geführt wird. Gewiß war es dabei auch die Gesamtumstellung des Lebens in allen kulturellen Beziehungen, die eine freie Entfaltung der Kräfte auf künstlerischem Gebiete erschwerte.

Wenn wir jetzt zur Glasmalerei übergehen, hätten wir eigentlich Frankreich heranzuziehen, das auf diesem Gebiete Besonderes geleistet hat. Es handelt sich dabei entweder um statuarisch erfaßte, lebensgroße Einzelgestalten oder um vielfältige, kleine Erzählungen, die teppichartig zusammengewirkt sind. Poitiers, St. Denis, Chartres, Bourges, Auxerre, Le Mans u. a. haben zahlreiche Stücke von herrlichster Farbenharmonie aufzuweisen. In Deutschland gelten die Prophetengestalten im Dom zu Augsburg aus dem 11. Jahrhundert als älteste Stücke; sie wirken durch harmo-

nische Farbflächen. Die Glasmalerei blühte mächtig auf, wenn auch, abgesehen von der Technik, die Gebundenheit an die ornamentalen Formen der Fensterrahmen und des Maßwerkes hemmend dazwischentrat und dazu vom Künstler auch eine Weiterführung des architektonischen Gerüstes in dem Glasgemälde gefordert wurde. Das ergab die sogenannten „Medaillonfenster". Ein einzig geschlossenes und umfangreiches Bild geben die Glasgemälde des Straßburger Münsters, beginnend mit denen im nördlichen Kreuzarm und im südlichen, Ostseite, dagegen die beiden Rosen von 1250 mit romanischen Architekturen. Es folgen fünf Fenster des nördlichen Seitenschiffes, 1275—98; dann die des Mittelschiffes bis etwa 1350, endlich die spätgotischen Stücke des südlichen Seitenschiffes. Es geht aus dem Strengen, fast Monumentalen zu immer zierlicherer Eleganz, ja zur Auflösung ins Ornamentale, Teppichartige. Ähnlich steht es mit den Glasgemälden im Münster zu Freiburg i. Br. Hervorragende Leistungen aus der Mitte des 14. Jahrhunderts (ca. 1340) sind die 11 Chorfenster in Königsfelden (Schweiz). In Marburg, Elisabethkirche, finden wir im Chor hervorragende Qualität, so das Elisabethfenster frühestens 1250, das Mittelfenster mit Christus, Maria; Kirche und Synagoge (um 1300) zu hochgotischen Seitenfenstern (um 1350) geführt. Auch in Regensburg, Dom, sehen wir seit 1310 prächtige Stücke, so die malerisch behandelten Oberfenster des Chores, um 1370, und die Fenster im Seitenschiff wie die Medaillonfenster mit der Katharinenlegende und das Marienleben und die lebendige Kreuzigung im Querschiff, um 1380. Oppenheim, Katharinen, Eßlingen, Nürnberg, Sebalduskirche, das Tucherfenster, 1364, Floriuskirche in Koblenz, endlich jedoch die herrlichen 15 Domchorfenster in Köln, um 1340, besonders das Dreikönigsfenster in der Mitte seien noch herausgehoben.

Zunächst jedoch forderte in der Glasmalerei die Technik gradlinige Fassungen, d. h. Linien und Flächen, woraus sich eine weitere Zersetzung der plastischen Erscheinung im ornamentalen Linienzug und farbige Flächigkeit ergibt. Endlich spielen Erinnerungen an das Mosaik stark mit und entwickeln ein gradliniges Gerüste. Dann aber kommt mehr und mehr Ausdruck wie Schwingung in das Linienspiel. Dazu gelangt das Pflanzenrankenwerk zum Siege. Eine Verfeinerung der Technik mit Überfanggläsern, die man aufeinanderlegte und zur Erzeugung von Tonnuancen leicht abschliff, erweiterte die Farbenskala um ein Bedeutendes. Aber es wurde nicht zur Steigerung der Wirklichkeitswirkung, sondern vielmehr zur Erhöhung der Farbenharmonien und raffiniertester, koloristischer Nuancierung ausgenutzt. Man darf dabei den gewaltigen Aufschwung des Kunstgewerbes, besonders der Teppichweberei nicht vergessen und wird erst im Hinblick auf Goldschmiede- und Textilkunst die Überleitung zu zierlicher Musterung der großen Fensterflächen begreifen. Sie schillern oft wie reiche Damast- und Seidengewebe.

Das bedeutete für die Glasmalerei des 14. Jahrhunderts eine Ornamentierung im Sinne des Teppichstiles. Jedenfalls aber bedarf diese mittelalterliche Malerei noch einmal einer genauen Nachprüfung im Hinblick auf die Entwicklung von Farbenharmonien. Es wird sich herausstellen, daß auch sie noch durchaus irrealer Art sind und von einem lebendigen Erfassen der Farbe als eines realistisch gestaltenden Faktors, von einer Inbeziehungsetzung derselben zur Umgebung oder gar zum Raume im Sinne realistischer Wirkung noch nicht die Rede ist. Auch da macht die Entwicklung des malerischen Kolorismus zur koloristischen Realität den Umweg über die Gestaltung der plastischen Realität in der Lokalfarbe als plastischen Farbkörper. Abstimmung der Farbe im Licht und Tonmalerei kommen der Menschheit erst viel später zur Erkenntnis.

Das ist auch von der Miniaturmalerei zu sagen, die nicht über einen ornamentalen Flächenstil herauskommt und in spielerischer Belebung der Fläche mit Rankenwerk oder irrealen Figuren der Wirklichkeitsdarstellung überhaupt nicht nachzustreben scheint und sich mit einer andeutenden, fast symbolisierenden Erzählung begnügt. Aus der großen Fülle der Miniaturen seien nur die Weingartnersche Liederhandschrift in Stuttgart und die Manasse'sche in Heidelberg (s. Abb.) genannt. Es ist das ein spezialwissenschaftliches Gebiet, auf das wir nicht näher eingehen können.

Dann aber kam in Deutschland von ganz anderer Seite, mehr im plastischen Sinne, die Befreiung der Malerei im Tafelbild und zwar in engster Verknüpfung mit der Plastik, also im Altaraufbau. Diese Vereinigung von Freifigur, Relief und Bild, von der bei der Plastik schon die Rede war, ist das Charakteristische des nordischen, späten Mittelalters. Aus der lebendigen Wechselbeziehung von Plastik und Malerei zueinander erwuchs eine eigenartige, künstlerische Gestaltung, in die man sich besonders hineinsehen muß. Die Bedeutung dieser deutschen Renaissance liegt in der andauernden, gegenseitigen Belebung der Wirklichkeitsdarstellung. Bald schöpft die Malerei kräftig aus der Formgebung der danebenstehenden Plastik und die Malerei wird formplastisch, wie wir bei Multscher feststellen werden, bald aber wieder bereichert die Plastik in Freifigur oder Relief ihr Erscheinungsbild durch aus der Malerei übernommene Reize der Oberflächenbehandlung, die in der Behandlung des Faltenwurfs fast zu Spielerei der Linie wie des Lichtes auf der Fläche führen. Auch das bedeutet eine Steigerung der sinnlichen Realität. Es erstarkt ein Gefühl für optische Feinheiten, das weitab vom kalligraphischen Linienspiel ist. Nur aus diesem Wechselspiel von plastischer und malerischer Darstellung können wir die Widersprüche und zugleich die Vielfältigkeit der deutschen Frührenaissance begreifen. Denn daß die Zeit auch im Norden eine Renaissance, eine Wiedergeburt sinnlicher Gestaltung war, muß uns immer vorstehen.

Gegenüber der stark dekorativen Glasmalerei wie der spielerisch kleinen Miniaturmalerei war es ein Vorzug, daß die Tafelmalerei mit ihren Altarwerken in greifbare Nähe des Beschauers gerückt und so an ein klares Verhältnis zur Wirklichkeit gebunden ist. Nur langsam klärt sich der Blick, hebt sich der Schleier, den mittelalterliche Mystifikation vor die Wirklichkeit und die Erscheinungen des Alltages gezogen hatte. Bald lebendiger, bald zarter und weicher, bald eigenwilliger und aufgeregter suchte der Künstler sich mit der sichtbaren Welt auseinanderzusetzen. Aber darum, weil es eine Auseinandersetzung immer mehr persönlicher, künstlerischer Art ist, wächst die künstlerische Individualität. Die Künstler treten in ein stetig wachsendes, persönliches Verhältnis zur Natur einerseits und zu den Darstellungsmitteln ihrer Kunst andererseits. Dabei wächst im Norden beinahe noch mehr als im Süden eine außerordentliche Vielfältigkeit empor. Interessant wird es im Norden besonders dann, wenn wir den Konflikt zwischen plastischem Gestalten und malerischem Sehen beobachten.

Welch gewaltigen Aufschwung die Malerei als Handwerk nimmt, dafür spricht am meisten die Gründung von Malergilden im Laufe des 14. Jahrhunderts. Schon 1292 werden die „Enlumineurs" in die Pariser Steuerliste eingetragen. 1348 wird als erste in Deutschland die Prager Malergilde gegründet. Prag nahm dank der Gunst Kaiser Karls IV. in der Mitte des Jahrhunderts einen bedeutsamen, künstlerischen Aufschwung. Besonders auf Schloß Karlstein läßt der kunstliebende Kaiser Malereien ausführen, die von bestimmendem Einfluß auf die Entwicklung werden. Nicht nur deutsche Maler, wie Sebastian Weinschröter aus Nürnberg und Nikolaus Wurmser aus Straßburg, ersterer 1348—55, letzterer 1357—60, als Hofmaler genannt, sondern auch Italiener zog er heran. 1354 lernt er in Treviso Tommaso da Modena kennen und beruft ihn nach Prag. Französischer Einfluß dringt mit der bedeutenden Miniaturmalerei ein. Als ältestes Tafelbild gilt das Triptychon in Klosterneuburg (1325). Es herrscht, wie die Glatzer Madonna in Berlin oder der Bilderzyklus in der Stiftskirche zu Hohenfurth (Abb. 128) erweist, die aufgeregte, byzantinische Linie. Da bei dieser Auflösung der Erscheinungen in ein spitzwinkeliges Linienspiel nur mit den ornamentalen Reizen der Linie oder Farbe gerechnet wird, fehlen formbildende oder raumschaffende Realwerte, wie ein Blick auf die Madonna und ihren von dünnlinigen Falten umschlungenen Leib erweist. Daraus aber, weil die Umgebung mit genrehaftem Beiwerk ausgestattet ist, kann man nicht auf ein malerisches Interesse der Künstler schließen. Auch Berg und Fels sind Schnörkelwerk. In dem Übereinander der übrigens in den Größenverhältnissen falsch gegeneinander abgemessenen Figuren erweist sich ein weiterer Grad von malerischer Unzulänglichkeit in perspektivischer Hinsicht. Überraschend ist nur die starke Verkürzung der

Figuren in der Ferne, so daß sich aus dem Fehlen eines Überganges vom Vordergrund zum Hintergrund eine scharfe Scheidung der Gründe, die hart hintereinander stehen, ergibt. Wir vermeinen eher ein teppichartiges Gewebe, denn ein Naturbild vor uns zu sehen. Andere Werke des Hohenfurther Meisters sind die Tafeln im Rudolfinum und die Regenmadonna in Peter-Paul zu Prag. Dann aber kommt genannter Tommaso da Modena ähnlich wie Simone Martini nach Avignon als ein Künder neuer Kunstauffassung. Je zwei Tafeln mit Halbfiguren in Karlstein und in Wien sind in der plastischen Formgebung der Evangelistenfiguren des Tommaso in Treviso. Man darf die geistige Bedeutung dieser gegenüber gotischer Gefühlsinnigkeit grob wirkenden Gestalten nicht allzu hoch anschlagen. Sie wirken stark ernüchternd auch in der Leere des Hintergrundes. Immerhin sind sie bedeutsam in ihrem Verzicht auf rein sentimentale Regungen im Linienzug oder in der Führung des Pinsels. Das starke Verlangen, der sinnlichen Realität der Form nachzustreben, ist immerhin ein erster Ansatz zur Wirklichkeitsgestaltung. Der früher dem Tommaso zugeschriebene Freskenschmuck der Katherinenkapelle zu Karlstein und der in der Marienkapelle sind eher von deutschen Malern, die nach italienischen Miniaturen arbeiteten.

Auch die anderen Werke dieser Gruppe, für die z. T. ein „Meister Dietrich" (Theodoricus) von Prag genannt wird, von ihm die Malereien der Kreuzkapelle und der unteren Marienkapelle in Karlstein, von Meister Oswald die der Wenzelskapelle in Prag, Dom, das Votivbild des Erzbischofs Ocko im Rudolfinum (Abb. 129) und der 1385 von Reinhart von Mühlhausen gestiftete Altar in Stuttgart, tragen den gleichen Geist ruhiger Sachlichkeit. Vor tonigem Grund stehen untersetzte, rund geformte Gestalten, ohne besondere Tiefe des Ausdruckes, aber auch ohne jede ornamentierte Linienspielerei. Dieser plastische Stil hat in Prag nicht lange angehalten. Die folgende Generation, vertreten durch den Meister der Madonna von Krummau (um 1390) und weiterhin den Meister von Wittingau in seinen Tafeln des Rudolfinums zu Prag, geht zu einer vielmehr duftigen, zart gotischen Behandlung über, beeinflußt von der Miniaturmalerei, die unter Karl IV. in Beziehung zu Avignon großen Aufschwung nahm und unter Wenzel weiter blühte. Zahlreiche schöne Handschriften in Prag und Wien sind damals entstanden. Genannt seien nur Wilhelm von Oranse (1387) und die Wenzelsbibel.

Das Erbteil der zweiten Prager Schule und deren auf ruhige Form hinstrebende Weise hat Nürnberg angetreten. Die Imhof-Madonna der Lorenzkirche (ca. 1413) ist die Nachbildung eines böhmischen Marienbildes, der Madonna in Hohenfurth. Der Deichslersche Atlas von 1419 in Berlin klingt sichtlich stark an den Meister von Wittingau an. Dann aber ver-

tritt der Imhof-Altar wiederum die mehr sachlich ruhige, plastische Art. Neue Beziehungen zu Italien (cf. Gentile da Fabriano) kommen hinzu. Das Bedeutsame dieser Nürnberger Schule ist die steigende Kraft energischer Durchbildung der Form und die erhöhte Charakteristik in Ausdruck und Bewegung, wie sie sich etwa seit 1400 als Eigenarten der fränkischen Schule mehr und mehr entwickeln. Schon zwei Tafeln des Germanischen Museums, Nürnberg (etwa 1410), besonders der Kindermord (Abb. 131), sind von äußerst lebendiger Dramatik, die in ihrer sprechenden Charakteristik über gotisches Schnörkelspiel oder kalligraphisch aufgeregte Linienrhythmik zur Wirklichkeitsschilderung übergeht.

Der Bamberger Altar von 1429 in München, Nat. Museum (Abb. 130), ist das bei weitem beste Stück dieser Richtung von vorzüglicher Lebendigkeit und einer für die Zeit außergewöhnlichen Dramatik der Auffassung. Es lassen sich erneut italienische Einflüsse (Kreuzabnahme und Kreuztragung, cf. Simone Martini, Louvre) erkennen. Italienische Trecentisten, die im eignen Land sogar als besonders zurückhaltend gelten müssen, haben dem nordischen Realismus nicht nur in der Rundbildung der Formen und der ruhenden Plastik, sondern auch in der Belebung der Szene, der bewegten Gestaltung der Figurenkomposition die Wege gewiesen. Schon ältere Stücke, wie genannter Kindermord, Grablegung Mariae, Geißelung und Kreuzigung in Nürnberg, zeigen ähnliche Lebendigkeit. Der Versuch, den in Urkunden erwähnten Berthold Landauer mit diesem oder jenem Werk in sichere Verbindung zu bringen, ist noch nicht gelungen. Aber es wächst sich der böhmisch-italienische Einfluß in Nürnberg zu individueller Weise voll Energie und dramatischer Erzählerfreude aus. Auch die bayrische Schule steht mit ihrer aufgeregten, lebendigen Weise, für die der Paehler-Altar, München, Nat.-Mus., eine Kreuzigung das vorzüglichste Stück ist, mit der böhmischen Schule, der des Meisters von Wittingen, in Beziehung. Freilich ist über das gegenseitige Verhältnis der Schulen untereinander keine Klarheit geschaffen. Ob das überhaupt bei der ungeheuren Menge von verlornem Gut je möglich sein wird, erscheint zweifelhaft. Sicher aber haben sich in der zumeist von deutschen Malern vertretenen Nürnberger Schule französisch-burgundischer und italienischer Einfluß vereint.

Freilich war an eine eng geschlossene Schulbildung in Nürnberg damals noch nicht zu denken. Das ist hier wie überall in Deutschland erst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts erfolgt. Zunächst charakterisiert sich das Getriebe der Kunst durch ein lebhaftes Hin und Her. Der geistige Austausch der Kräfte, das In-die-Fremde-gehen und Voller-Eindrücke-Heimkehren herrscht überall. Eine scharfe Individualisierung der Schulen und Lokalisierung der Kräfte fand noch nicht statt. Das hat sich langsam erst seit

1460 in dem strengeren Zusammenschluß der Werkstätten und Schulen vollzogen. Zunächst herrscht in der deutschen Kunst dank des steten Ausgleiches der Kräfte das allen Gemeinsame über die lokale Art. Allen gemeinsam war der Gang der Entwicklung aus dem bewegten Stil an der Wende des Jahrhunderts zu dem durch die Beziehung zur Plastik sich bildenden weichen Stil, der auch in Nürnberg seine Vertreter (Tucher Altar) hatte und von dem wir in einem weiteren Abschnitt zu reden haben.

Die Vielfältigkeit des Volkscharakters der verschiedenen Gaue Deutschlands wird uns nun in dieser mehr und mehr national, oder besser gesagt, lokal werdenden Kunst entgegen der internationalen Gotik zum ersten Male in einer klar vordringenden Weise offenbar. Indem wir Schwaben, das am Ende dieser Epoche die Führung übernimmt, jetzt übergehen, haben wir in Köln, am Mittelrhein, in Westfalen individuelle Stilbildungen und Schulen vor uns. Der Osten mit Hamburg und Lübeck, wo freilich z. T. eingewanderte Meister ausschlaggebend sind, das von Nürnberg beeinflußte Thüringen und das zwischen Schwaben und Böhmen stehende Bayern kommen hinzu.

Am reichsten in der farbigen Schönheit tritt die mittelrheinische Schule auf. Die Generation des ausgehenden 14. Jahrhunderts weist in dem noch gotischen Empfinden für schlanke, bewegte Körperlichkeit Beziehungen zu Böhmen wie Bayern (Paehler Altar, München) auf. Voran steht die Gruppe: Kreuzigung in Mainz, Stephanskirche, lebendig im Ausdruck; der Friedberger Altar (Abb. 132) und der Siefersheimer Altar in Darmstadt, besonders ersterer ausgezeichnet in dem schlanken Aufgerichtetsein der Gestalten, die von reichen Stoffen umschlungen doch schon eine bewußte Körperlichkeit zeigen. Hinzu kommt die schöne Bildung der Köpfe, maßvoll und fein in der Charakteristik. Wir möchten besonders in der großen Haltung der Figuren italienischen Einfluß vermuten. Eine zweite Gruppe bildet sich um den Ortenburger Altar (Abb. 134) in Darmstadt. Ein Künstler von hervorragender Delikatesse der ganz zart auf lichtes Grün und helles Goldgelb getönten, in feinem, metallischen Glanz aufschillernden Bilder. In der Mitte Maria unter Frauen in liebenswürdiger Stille, auf den Flügeln die Anbetung des Kindes und der Könige, besonders letzteres äußerst delikat in der zart gestimmten Farbenschönheit der Gewänder, wo zum delikaten Goldton lichtes Zinnoberrot, Violett und Grün auftreten. Wir haben Beziehungen zu dem nahen Burgund anzunehmen. Ein verwandter Meister, aber vielleicht schon berührt von niederländischem Geist, ist der Meister des Frankfurter Paradiesgartens, dem man auch die Erdbeerenmadonna in Solothurn zuweist. Heitere Daseinslust wird an der buntfarbigen, lichtschillernden, sprossenden Frühlingspracht und an dem leisen Sichdehnen in die Tiefe hinein offenbar. Es ist noch

nichts von plastischer Realität, die überhaupt der rheinischen Art widersprach. Auch hier klingt melodiöses Schwingen zarter Tonharmonien aus dem Bild. Die Welt der farbenschillernden, lichtdurchglühten Wirklichkeit öffnet sich in dem duftigen Glanz blühender Wiesen dem Blick. Das ist ein Beginn der Malerei als einer eignen Kunst. Alles in der lichterhellten, kosmischen Welt ist wert, im Bild festgehalten zu werden.

Etwas kraftvoller die Fülle der Formen betonend erscheint der Meister Berthold von Nördlingen mit dem Bornhofer Altar in Bonn und dem Seligenstädter Altar in Darmstadt. Rundliche Figuren, weich geformt in vollem Faltenwurf mit schweren Röhrenfalten charakterisieren ihn. Man hat in der gewissen Energie des Faltenzuges Beziehungen zur fränkischen Schule, zum Deichslerschen Altar in Berlin und anderen Nürnberger Arbeiten gesehen. Es ist ein fränkischer Meister, wie auch der Name sagt. Als ein Jugendwerk hat man den Graudenzer Altar in Marienburg angenommen. Weiter schreibt man Glasgemälde in Rothenburg und Münnerstadt seiner Schule zu.

Wandern wir rheinabwärts, so finden wir in Köln wiederum eine eigene, in sich geschlossene Malerschule, die mehr noch fast als der Mittelrhein in gotischer Weichheit und Empfindsamkeit verharrt. Zu einer genauen Schilderung der Schule müßten wir, wie eigentlich auch andernorts, auf die Glasmalerei und deren bedeutende Leistungen im Dom eingehen. Die stark dekorativen Neigungen und die heitere Farbenfreudigkeit in zarten, vielmehr durchsichtigen Tönen, finden in diesen Zusammenhängen mit dem großen, farbigen Kirchenschmuck ihre Erklärung. Dazu müßten Teppichwebereien und Wandmalereien, die zusammen mit den Glasbildern die Kathedralen im Inneren farbig gestalteten, herangezogen werden. Es zeigt sich eine starke Zurückhaltung gegenüber dem Naturalismus; heiter farbigen Schmuck sucht man, nicht die Wirklichkeitswelt. Der Zusammenhang mit der Plastik tritt in Köln zurück, was der Entwicklung der Tafelmalerei als freier Kunst ungünstig war, insofern als sie sich hier schwer aus der kunstgewerblichen Tendenz loszulösen vermochte. So ist die kölnische Malereischule länger als andere deutsche Schulen im mittelalterlichen Geist der Flächenornamentierung verharrend geblieben. Das Hauptwerk der älteren Schule, der Clarenaltar im Dom, ist infolge verschiedenfacher Übermalung leider nur eine Ruine. Es sind lebendige, zarte Figürchen, miniaturhaft im Geist des 14. Jahrhunderts. Für ihn ist ein Meister Wilhelm, urkundlich Wilhelm von Herle († 1378) in Anspruch genommen. Aber wir müssen wohl zwei Hände annehmen. Diesem Wilhelm von Köln schreibt man eine Reihe späterer Werke schon aus dem beginnenden 15. Jahrhundert sicher mit Unrecht zu. Nach dem Hauptwerk dieses letzteren Meisters, der hl. Veronika mit dem Schweißtuch, in München, Pinakothek (Abb. 133),

hat man ihn als Meister der hl. Veronika bezeichnet. Eine Madonna mit der Erbsenblüte in Nürnberg, eine mit der Wickenblüte in Köln sind wie jenes Münchener Stück Arbeiten von großer Zartheit, die aber deutlich Fortschritte der Farbverschmelzung aufweisen, die schon die Verfeinerung der Maltechnik unter niederländischer Führung erkennen lassen. Sie werden dem Hermann Wynrich von Wesel zugeschrieben. Ein Klappaltärchen bei Schnütgen-Köln zeigt Berührungspunkte mit der älteren Schule.

Eine dramatisch bewegte Himmelfahrt in Sammlung Schnütgen in Köln erweist die auch für den Niederrhein lebhaftere Naturwüchsigkeit. Lebendiger, zu mehr realistischer Kraft neigend, ist die westfälische Schule. Die Soester Schule, für die schon im 13. und 14. Jahrhundert laut Bildern auf Eichenholz in Soest und Berlin sich eine gewisse Selbständigkeit annehmen läßt, zeigt am beginnenden 15. Jahrhundert in dem großen, dem Konrad von Soest zugeschriebenen Altar in Niederwildungen von 1402 Beziehungen zur burgundischen Schule. Besonders die kleinen Szenen der Flügel sind sehr lebendig und von großer Frische der Erzählung. Das Mittelstück zeigt weiterhin direkte oder auf gemeinsame Quelle zurückgehende Beziehungen zu dem Golgathabild in Köln, Museum (1417) und der Kreuzigung in Frankfurt, Staedel. Andere Stücke der westfälischen Schule, wie ein Triptychon in Dortmund, Marienkirche, sind mehr auf herbe Dramatik der Schilderung gestimmt, die sich auch weiterhin in der Schule zeigt. Ich verweise auf die Predella des Hochaltars in Osnabrück, Marienkirche, und auf den dramatischen Langenhorster Altar in Münster, vielleicht von Joh. Koerbecke, der den Marienfelder Altar im Museum zu Münster (1457) schuf. Weicher und darum wohl der Kölner Schule zuzurechnen sind drei Tafeln des Marienaltars in der Marienkirche zu Dortmund.

Ist hier zunächst keine greifbare Kunstpersönlichkeit festzustellen, so begegnen wir weitab von seiner Heimat in Hamburg einem Maler aus Minden, dem Meister Bertram, der 1365 in Hamburg auftaucht und nach 1410 gestorben ist. Zwei große Altarwerke seiner Hand sind erhalten: der Grabow-Altar von 1379 und der Buxtehude-Altar. Ein großes Ereignis trennt beide Werke, 1390 verspricht er in seinem ersten Testamente eine Pilgerfahrt nach Rom. Er muß sie ausgeführt haben. Mancherlei in seinen späteren Werken deutet darauf hin (Abb. 135). Aber wir sind erstaunt, wie wenig er von seinen frühen Typen abgeht. Besonders in der Kräftigung der Zeichnung und in der größeren Energie, mit der lebendige Bewegungsmotive erfaßt werden, läßt sich der italienische Einfluß erkennen. Ein mehr im Genrehaften entwickelter Realismus taucht gelegentlich auf. Ihm werden weiterhin der Harvestehuder Altar in Hamburg, Kunsthalle, und der Apokalypsenaltar im S. Kensington Mus. London zugeschrieben.

Anders steht es mit dem Meister Franke. Auch er war in Hamburg

eingewandert, wie schon sein Name und noch mehr der bedeutsame Altar sagt, den er 1424 im Auftrag der Englandfahrer für die Nicolaikirche malte. Die heute in der Kunsthalle befindlichen Tafeln mit vier Passionsszenen, vier Darstellungen aus dem Marienleben und vier aus dem Leben des Thomas von Canterbury gehören zu den sprechendsten Zeugnissen westdeutscher, rhein-fränkischer Malerei. Man möchte sogar vorzüglich an den Mittelrhein denken. Es ist dem feinfühligen Geist dieser Schule durchaus entsprechend, daß nicht die dramatischen Szenen der Passion, sondern die lieblich genrehaft erfaßten Bilder des Marienlebens gelungen sind. Maria, in Anbetung vor dem Kind kniet, von weichem Faltenwurf umflossen, von duftigem Lichthauch umsponnen; die Anbetung der Könige (Abb. 136), in manchem an den Ortenberger Meister erinnernd, ist reicher und schillernder, aber auch in den untersetzten Proportionen und der sicheren Ablösung der Figuren vom Grund schon zum Realismus übergehend. So wagt er etwa in der Gestalt des Joseph links oder bei der Auferstehung Christi, wo die Gestalt Christi in lebendiger Bewegung und eigenartiger Profilstellung gegeben ist, kühne Bewegungs- und Überschneidungsmotive, ohne daß sie ihm freilich gelingen wollen. Endlich scheinen auch Beziehungen zu den Niederländern bestanden zu haben. Der Auszug des Thomas und seiner reitenden Schar erinnert an van Eycks kreuzfahrende Ritter oder an Darstellungen in den Miniaturbüchern der niederländischen Malerschule.

So sind wir auch hier bei den Niederländern angelangt. Von ihnen kommt die Befreiung der großen Malerei zur eignen Kunst, indem dort unter Führung eines ganz großen Künstlergenius der ernste Sinn erwuchs, die sinnliche Wirklichkeit und ihre farbige Erscheinung im Bild zu erfassen. Die schöpferische Phantasie erobert sich zu gleicher Zeit die technischen Hilfsmittel. Bisher war sie doch nur dilettantisch gewesen und hatte sich bei der Unzulänglichkeit der Mittel, dem Mangel an Vorstellungskraft auf zeremonielles Altarbild oder andeutende Erzählung beschränkend, nur Symbole, aber nicht die Wirklichkeit selbst gegeben. Erst mit der großen Wahrheit wurde die Malerei zur freien Kunst, errang sie sich ihr eignes Darstellungsproblem.

---

14. Das monumentale Naturbild des Jan van Eyck.

Eine Epoche, von mächtigem Schöpfertrieb beseelt und sich zu gewaltiger, künstlerischer Gestaltung erhebend, bricht mit dem beginnenden 15. Jahrhundert an. Und zwar geht der Zug zur Größe durch das gesamte, kultivierte Abendland, nicht etwa, daß nur Italien von ihm emporgehoben

wäre. Es scheint sogar, als ob anfänglich der Norden den größeren Ruf besessen hätte. Im 15. Jahrhundert ist Italien selten der gebende Teil und hat immer gierig Einflüsse aus dem Norden aufgenommen. Erst am Ende des Jahrhunderts riß es mit den führenden Geistern der Hochrenaissance die Führung an sich. Es wurden auch in den kleinen germanischen Provinzen der Niederlande Männer geboren, deren Schöpferkraft sich mit den gewaltigsten Geistern Italiens messen kann. Denn Donatello und Masaccio treten Claes Slueter und Jan v. Eyck gleichwertig zur Seite. Was aber in dem klar rationalistisch veranlagten Südländer bald zur verstandesmäßig erfaßten Problemfrage, zum künstlerischen Formgesetz wird, das ersteht dem vielmehr aus der Fülle des Gemütes, der Schlichtheit der Naturanschauung schaffenden Nordländer als eine innere, halbbewußte Notwendigkeit. Er verfällt darum auch leichter wieder aus sinnlichem Wirklichkeitsdrang zurück in sentimentale Stilisierung. Zunächst aber hat ein wundervoll wuchtiger, leidenschaftlich starker Naturalismus in Claes Slueter und van Eyck das Wort.

Den genialen, vlämischen Bildhauer Claes Slueter und seine leidenschaftlich sinnlich geformten Monumentalgestalten haben wir in dem Wachsen und Werden der Plastik aus der mysteriösen Gotik heraus zur realistischen Renaissance als mächtigste Sturmwelle erkannt. Er ist ohne Fortsetzung geblieben, vielleicht weil seine Begabung von Grund aus eine mehr malerische war und aus dem steinernen Material zur malerischen Gestaltung herausdrängte. Dem Norden, der mit seiner viel mehr dunstig-schweren Atmosphäre den scharfen Umriß, die in zeichnerischer Silhouette isolierte, plastische Einzelform und den menschlichen Akt als solchen nicht kennt, war nun einmal die Malerei als Ausdrucksform vorgeschrieben.

Nachdem uns heute das weite Reich des Malerischen, wie Raum, Licht, Luft, farbiges Phänomen längst erschlossen ist, wissen wir nicht, daß die herrliche Weite der Natur, die friedsame Schönheit der Dinge außerhalb der menschlichen Erscheinung damals der Kunst noch unbekannt gewesen ist. Es bedurfte der Lossagung vom Ornamentalen wie Architektonischen einerseits und von der plastisch-begrenzten Einzelform andererseits. Es mußte aber auch ein gewaltiges Vorurteil des Mittelalters, die traditionelle Beschränkung der Darstellung auf das, was Bezug zur Kirche hat, auf das zeremonielle Altarbild, überwunden werden, d. h. es mußte erst die Verweltlichung der Kunst kommen, die Schönheit der weiten, freien Gottesnatur mußte erst die wahre Religion des Künstlers werden, bis er von Götterstatue und Heiligenbild zu den malerischen Motiven in der Natur gelangte. Das Leben außer uns, aber auch außerhalb der Kirche mußte erschlossen werden, das Leben auf der Straße, in der weiten Natur sowohl



Abb. 153. Hugo v. d. Goes, Anbetung der Hirten. Portinari-Altar. 1470/6. Akademie, Florenz.



Abb. 154. Hugo v. d. Goes, Anbetung der Könige. Um 1478.
Kais.-Friedrich-Mus., Berlin.

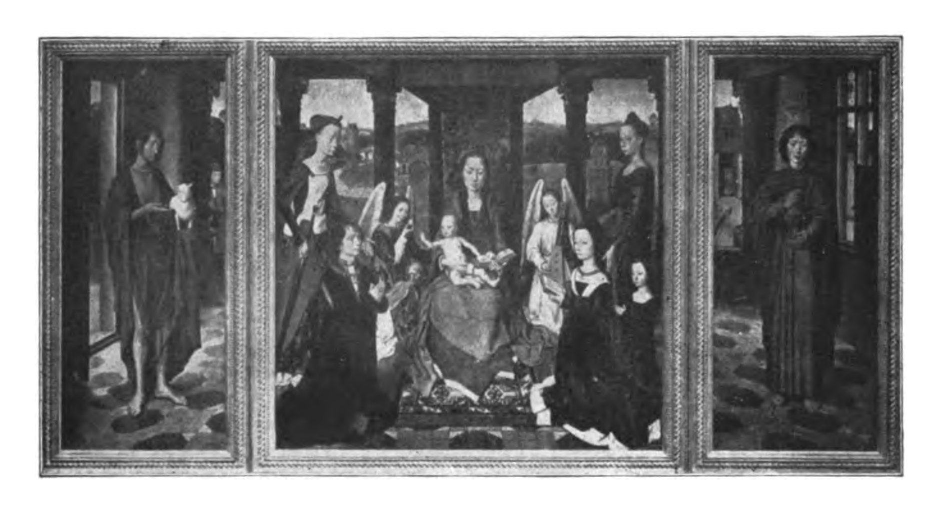


Abb. 155. Hans Memling, Triptychon. 1468. Chatsworth.



Abb. 156. Geertgen von Haarlem, Beweinung. Staatsgalerie, Wien.



Abb. 157. Gerard David, Hochzeit zu Kana. Um 1510. Louvre, Paris.

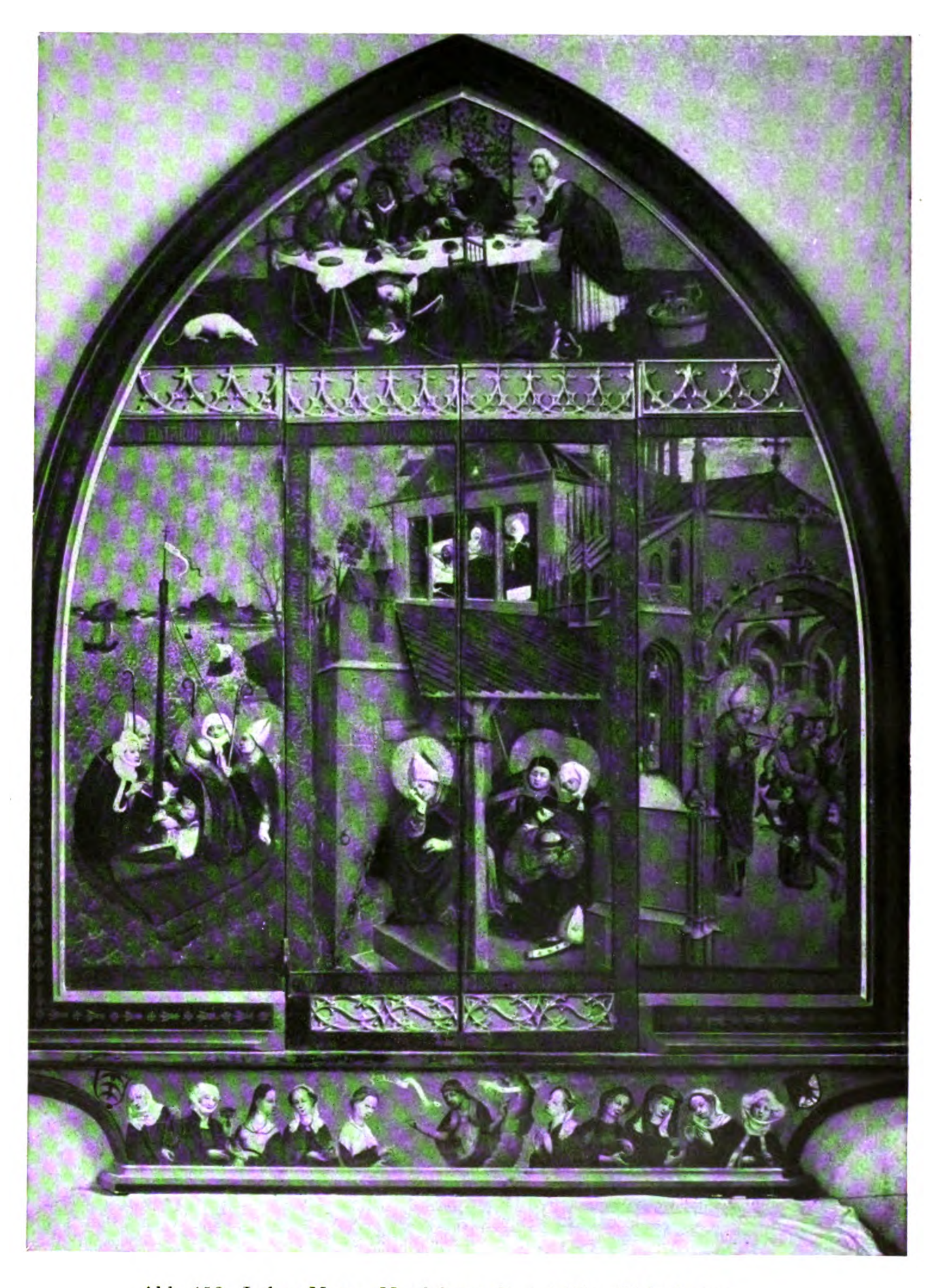


Abb. 158. Lukas Moser, Magdalenenaltar. 1431. Tiefenbronn.



Abb. 159. Konrad Witz, David und Abisai. 1439/40. Museum, Basel.

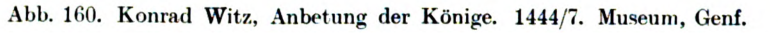


Abb. 160. Konrad Witz, Anbetung der Könige. 1444/7. Museum, Genf.



Abb. 161. Konrad Witz, Magdalena und Katharina. Um 1450. Gal., Straßburg.

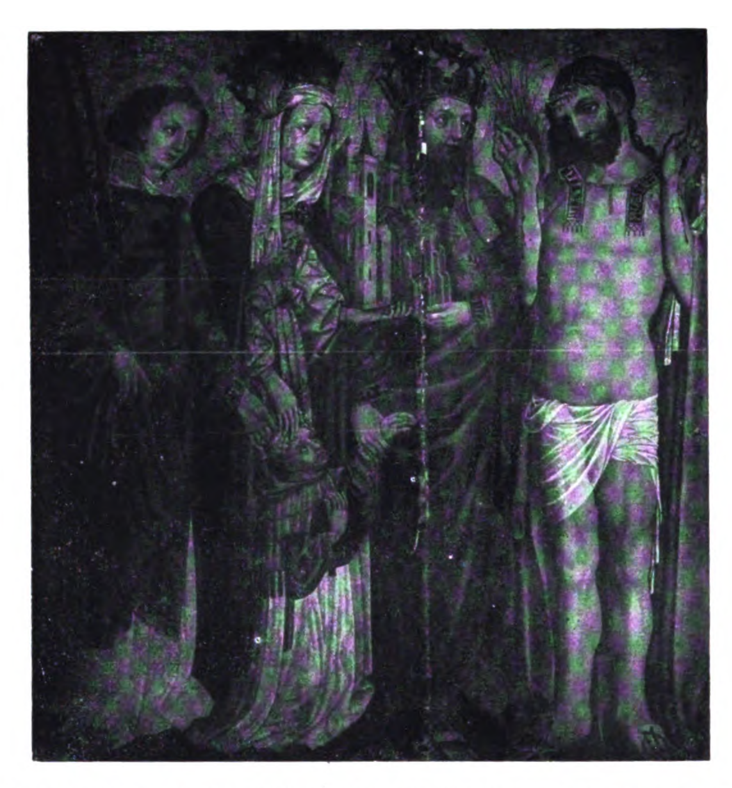


Abb. 162 „Hans Peurl“, Eheheim-Epitaph. Um 1440. S. Lorenz, Nürnberg.

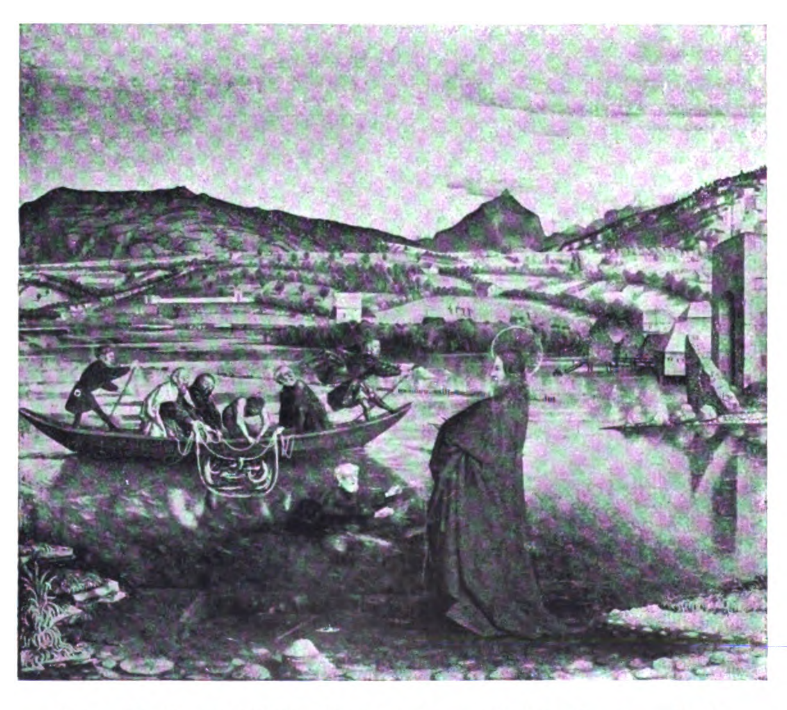


Abb. 163. Konrad Witz, Petri Fischzug. 1444/6. Museum, Genf.

wie im stillen Heim; so war die Malerei auserlesen, die wahre Volkskunst, eine neue, reiche Wirklichkeitskunst zu werden.

Zuerst fernab von großer, weithin sichtbarer Monumentalkunst, in der stillen Arbeitsstube der Miniaturmalerei öffnete sich der Blick für diese noch ungesehene Natur. Aber nicht in Bibelillustration, sondern in Kalenderbüchern, da wo der Künstler mit dem Alltag des Lebens in Verbindung tritt, betätigte sich zuerst diese unbefangene Freude am Geschauten. Die Monatsbilder waren es; denn jeder Monat hat sein eignes Gesicht, jede Jahreszeit gebietet den Menschen eine besondere, eigenartige Tätigkeit. So war der Künstler gedrängt, die Physiognomie der Natur, das Charakteristische der Monate zu beobachten: das erwachende Leben im Frühling, die üppige Fülle des Sommers, das Absterben im Herbst; die heitere Schönheit des Sonnenscheines und die eisige Kühle des Winters. Aber auch die Tätigkeiten des Menschen in den verschiedenen Zeiten wurden beobachtet und kamen zur Darstellung. Das ist der Beginn der Landschaftsmalerei und der Genremalerei zugleich.

Geboren wurde diese Kunst in der niederdeutschen Ebene, am Nordseestrande. Dieses flache, offene Land, wo sich, nicht gehemmt durch Bergkulissen, das All öffnet, wo das kleine Stück Erde in die Unendlichkeit des Kosmos eintaucht, wo die strömenden Fluten des Lichtes, der wasserdurchdrängten Luft sich über alles ergießen und sich die Horizonte des Meeres ins Unermeßliche dehnen, dies Land mußte die Geburtsstätte der Malerei werden. Dort wo die vibrierende Atmosphäre, das zitternde Licht alles umschließt, dort, wo die dunstige Luft einen verbindenden Schleier über alles legt und nicht in der durchsichtigen Luft Italiens, wo die scharfe Umrißlinie jedes Einzelne heraushebt und das All in kleine, plastische Einzelteile zerschneidet, wurde der Malerei zum ersten Male das rechte Problem gestellt. Nicht das Ding an sich, sondern wie es in der Umgebung, im All, in der Luft, im Licht steht, das ist ihr Ziel.

Mit wahrhaft naiver, kindlicher Freude finden wir dies Spiel der kleinen Dinge untereinander in den Miniaturen um die Wende des Jahrhunderts. Blühende Malerwerkstätten hatten sich im Maaswinkel entwickelt. In Limburg und Umgebung war eine große Kolonie Miniaturmaler und in Jean Duc de Berry (1340—1416), dem jüngsten Bruder Karls VI. von Frankreich, fanden sie den hohen Gönner und Förderer. Eine Reihe herrlichster Miniaturenbücher schmückten seine Bibliothek. Wir nennen hier nur als die wichtigsten: 1. Les très belles heures très richement enluminées du duc de Berry in Brüssel (nat. Bibl. 11060/1), 1402 als Werk des Jacquemart de Hesdin genannt; 2. Les grandes heures du duc de Berry in Paris (Bib. Nat. Ms. lat. n. 919), von 1409, noch gotisch-mittelalterlich mit realistischem Detail; 3. Les très riches heures du duc de Berry in Chantilly,

1416 vollendet, von den drei Brüdern Paul, Jannequin und Hermann von Limburg ausgeführt; 4. Les très belles heures de Notre Dame, z. T. in Sammlung Rothschild, Paris, und in der Trivulsiana zu Mailand; letzterer Teil mit Kalenderbildern, 1404—13 ausgeführt; dazu Les heures de Turin, einst in Turin, Staatsbibliothek, leider verbrannt.

Von außerordentlichem Liebreiz sind die Stücke in Chantilly. Interessant ist es bei den Bibelszenen den italienischen Einfluß festzustellen. So war Taddeo Gaddis Tempelgang der Maria in S. Croce zu Florenz das Vorbild zu einer Darstellung, ebenso wie wir uns in der Anbetung der Könige an Gentile da Fabiano erinnert fühlen. Frisch aus der Natur gegriffen, aus dem Leben geschöpft sind die entzückenden Kalenderbilder. Der Februar ist eine stimmungsvolle Schneelandschaft; der Juli bringt einen Reiterzug, zart im Luftton und fein in der Art, wie der Zug in den Bewegungen der Figuren vorwärtsschwingt; der Oktober zeigt ein Landschaftsbild von entwickelter Individalität; der pflügende Bauer, der Sämann ziehen über die Felder, zarter Duft liegt über dem Ganzen. Das künstlerisch Wichtigste ist jedoch, daß italienische Vertikal- und Kulissengruppierung fehlen. Parallele Horizontalstreifen, vorn die Äcker, dann der Fluß, über dem das Schloß breitgelagert aufsteigt, schichten sich übereinander. Aber all das scheint dem Auge noch fern gerückt. Weder Mensch noch Tier, weder Fels noch Baum hat seine bestimmte, feste, plastische Naturform, sie sind noch nicht greifbare Gegenstände im Bild, und es fehlt die Klarheit der Farbe wie des Lichtes. Ein feiner silberschimmernder Dunst zittert über dem Ganzen und ein Schleier scheint die Realität der Natur noch zu umhüllen.

Les belles heures de Notre Dame, z. T. in Sammlung Rothschild, Paris, z. T. in der Trivulsiana zu Mailand, bringt neben altertümlichen, wiederum an Italien erinnernden Stücken — so etwa die Verkündigung mit ihrer zeichnerischen Architektur —, auch einige Blätter, bei denen tatsächlich dieser Schleier sich lüften will. Es lohnt sich einmal zu beobachten, wie die neue Welt in Erscheinung tritt. Zwei Blätter, beide Male eine Wochenbettszene, d. h. ein Interieur als Hauptbild und ein Landschaftsbild im Streifen seien hier angeführt. Auf dem ersten Stück (Abb. 137) finden wir im Interieur wie im Freilicht ein zartes, durchsichtiges Licht. Die Figurenkomposition ist noch durchaus im alten Schema und baut sich noch am vorderen Bildrand, zu dem das Bett parallel gestellt ist, in strenger Geschlossenheit auf. Dank der dünnen Linien und zarten Farben, dank der mangelnden Raumrealität liegt trotzdem über dem Ganzen noch jenes Visionäre, Weltentrückte des Mittelalters. Von anderer Schönheit und Vielfältigkeit in der Raumentwicklung ist das zweite Blatt (Abb. 138). Keine reliefartig entwickelte Gruppe ist vorgestellt; die Teile der Szene schichten

sich in die Tiefe hinein; viele kleine Einzelheiten sind es, die sich räumlich hintereinanderlegen. Hier ist das Bett vertikal in die Tiefe gerückt. Feste Linien führen in den Balken der Decke in die Tiefe, wo der Blick zugleich in einen weiteren Raum weitergeleitet ist. Intimste Tonstimmung verklärt dazu in nie dagewesener Weise den Raum. Alles ist über jene unwirkliche Durchsichtigkeit heraus malerisch weich und räumlich gestaltet. Das Gleiche läßt sich von den beiden Streifen mit der Flucht und der Taufe Christi sagen. Jenes ist noch ein verschleiertes Idealbild, eine zarte Vision, hier treten wir vor ein Charakterstück individueller Landschaft hin. Wir vermeinen dies Stück Natur und die Stimmung des Tages, die Stunde, in der sie erfaßt ist feststellen zu können. Diese breite schillernde Wasserfläche des in die Tiefe sich windenden Stromes, ist es die Maas, fragen wir neugierig? Und die Berge, die so fest und bestimmt in der dunklen Silhouette vor dem Abendhimmel emporragen, sind es die letzten Ausläufer des bergigen Mitteleuropa in den südöstlichen Niederlanden? Auch diese real gebildeten Wolken, die dunkel vor dem leuchtenden Himmel stehen, diese bewaldeten Ufer, die sich schichtig in die Tiefe schieben und das große Schloß am Wasser, all das spricht nicht mehr von mystisch verklärtem Traumbild, das ist moderne Wirklichkeitskunst. Erstaunlich ist bei diesen Miniaturen die Freiheit des optischen Erfassens der Gesamtwirkung. Auch les heures de Turin, die ja leider ein Raub der Flammen wurden, sind von ähnlicher, malerischer Leichtigkeit. Man hat wegen dieser hohen Werte an die bedeutendsten Meister der Niederlande, an die Eyck gedacht.

Greifbar treten die beiden Brüder van Eyck in dem berühmten Genter Altar (Abb. 139) vor uns. Er ist wieder an alter Stätte aufgestellt, während bis vor kurzem die wichtigsten Teile in Berlin waren und dort ihre neue Weltberühmtheit erlangten. Verneigen wir uns in der Ferne vor diesem uns nun leider verschlossenen Wunderwerk in echt deutscher Verehrung für alles wahrhaft Große. Er trägt die Inschrift:

[Pictor] Hubertus e Eyck, major quo nemo repertus
Incepit pondus [quod] Johannes arte secundus
[Frater perf]ecit Judoci Vyd prece fretus
Versvs seXta Mai. Vos Collocat aCta tVeri

1432 ist das Jahr, in dem am 6. Mai der Altar aufgestellt wurde.

Das Mysterium, das sich um die Namen der van Eyck legt, wird sich wohl nie ganz enthüllen. Sie sollen die Ölmalerei erfunden haben und der rechte Arm des Hubert van Eyck ist wie eine Reliquie bewahrt worden. Man wallfahrtete zu dem Grabmal dieses Meisters, der zur legendarischen Persönlichkeit geworden ist. Über dies technische Geheimnis der Ölmalerei sind wir heute insoweit aufgeklärt, daß diese Ölfarbe natürlich nichts mit der modernen Mischung der langsam trocknenden Ölfarbe gemein hat.

Ferner werden schon im 10. Jahrhundert von Heraclius Ölfarben erwähnt. Besonders zur Bemalung plastischer Figuren hat man die Ölfarbe als Schutzmittel schon im 14. Jahrhundert in Anwendung gebracht. So wird 1341 in Tournay bei Errichtung des Grabmals Johanns III. von Brabant im Kontrakt von „de pointure de bonies couleurs a Ole“ zur Bemalung gesprochen und in Brügge ließ man die Ratskapelle mit Gold, Silber und „allen Manieren von Ölfarbe“ ausschmücken. Auch werden schon 1400 Ölmalereien in der Franziskanerkirche zu Löwen erwähnt. Soviel ist sicher, daß es sich um kleine Beimischungen von Leinöl zu der Farbe handelt, um sie wetterbeständiger zu machen, und zwar wurde sie zuerst zur Bemalung von Plastiken angewendet. Der ganze Aufbau scheint das zu bestätigen; er gleicht einem Altar in gemalter Skulptur, wo ganzfigurige Gestalten die obere, beherrschende Reihe bilden, während der untere Teil innen predellenartig mit kleinfigurigen, reliefartigen Szenen geschmückt ist. Die Außenfiguren sind, abgesehen von den beiden Stifterporträts, in Steinfarbe gehalten. Sie alle schauen uns wie zu Bild gewordener Stein an. Vielleicht versuchten diese Genter Maler als erste, die bei der Bemalung von Statuen gebrauchte Ölfarbe bei ihren gemalten Figuren zu verwenden.

Aber diese technischen Kunstmittelchen treten hinter der geistigen, der künstlerischen Leistung, zurück. Anfänglich erscheint der Aufbau und die schlichte, schematische Zusammengruppierung nüchtern, fast altertümlich streng, besonders gegenüber dem leidenschaftlich mit großen, künstlerischen Effekten arbeitenden Claes Slueter. Die Überfülle an kleinem Detail möchte dem modernen, an skizzenhafte Flüchtigkeit gewöhnten Menschen kleinlich dünken. Indes „diese an Gelehrsamkeit streifende und für jene Zeit unerhörte Kenntnis der Lebensbedingungen“ all der dargestellten Objekte wirkt auch überraschend renaissancemäßig. „Pflanzen, die Schatten brauchen, setzt er richtig in den Schatten, Sonnenpflanzen in das offene Land.“ Die Kultur des Verstandes und Erkenntnisvermögens der Renaissance tritt uns klar vor Augen. Daß das Sichvertiefen in die Natur mit dem Studium der Pflanzen und der freien Natur beginnt, charakterisiert den germanischen Nordländer. Schon die Miniaturen zeigten ein entwickeltes Interesse für das Kleinleben in der Pflanzenwelt, etwas, was auch die Gotik in ihrem innersten Wesen in sich trug. Die reine Daseinsfreude, die heiter freie Erzählerlust, das Entdeckerstreben der Renaissance, all das entwickelt sich bei diesen im rauhen Norden geborenen Künstlern zunächst im Mikrokosmos der Blumenwelt. Was der Südländer am menschlichen Organismus neugestaltend beobachtet und zur Darstellung bringt, das verstreut der Nordländer auf die bunte, schillernde Welt ringsum. So großfigurig, plastisch die Gestalten des Christus, der Maria, des Johannes, der Engel und Heiligen erscheinen mögen, man ist doch überrascht ob der

Unkenntnis der körperlichen Formen als Organismus. Es sind gemalte, polychrome Statuen, nicht lebendige Figuren von Fleisch und Blut, die da vor uns stehen. Die Mühsal der Formgestaltung haftet ihnen an; sie haben etwas Hölzernes, Starres. Man beobachte nur einmal die Einzelbildungen. Nirgends etwas vom Knochengerüste, weder in den Händen, die wie aufgeblasene Handschuhe aussehen, noch in den Gesichtern, wo nirgends das Verschiedenfache der festen Knochenteile und des weichen Fleisches herauskommt. Auch das Sinnliche des Fleisches fehlt, etwas, was der Meister freilich in späteren Jahren erfassen lernte.

Eines wird hier offenbar, dasselbe, was letzten Endes auch sein großer Landsmann, Claes Slueter, erwies. Trotz der plastischen Motive liegt die Bedeutung nicht im plastisch-formalen Element. Das organische Wesen der plastischen Körper ist am schlechtesten getroffen. Selbst bei den am meisten fortgeschrittenen Gestalten der oberen Reihe, bei Adam und der Eva, sind wir erstaunt über das mangelhafte Interesse für die Silhouette. Und doch ist die gesamte Silhouette, die abgrenzende Linie des Organismus für die körperliche Struktur ein so gewichtiges Ding. Aber auch die Durchbildung der Einzelformen ist schwächlich, unverstanden. Unglücklich wirkt die Schiefstellung der Körper in die Raumdiagonale bei Adam wie Eva, ohne daß sich die Körperteile voneinander lösen. Fast verletzend ist, wie wenig der Künstler die für die Struktur und Dynamik des Körpers wichtigen Punkte, die Hüfte, die Gelenke heraushebt, oder wie wenig er einen Kopf, wie den des Adam, in seinen Grundformen oder Hauptflächen herauszuarbeiten versteht. Ohne Verständnis für die formale Bedingtheit, den struktiven Aufbau des Organismus erscheint der Meister in betreff der plastischen Gestaltung zwar realistisch, aber von einer toten Objektivität des Naturkopisten.

Dagegen Meister seiner Kunst ist Jan van Eyck — denn mit diesem allein und nicht mit dem trotz aller Bemühungen noch nicht aus der mysteriösen Verhüllung gelösten Hubert haben wir es hier zu tun — in allem, was die malerische Behandlung betrifft. Wie er jene beiden Aktfiguren hell ins Licht stellt und die Schatten der Nischen als wirkungsvolle Umrahmung entwickelt, wie er dem Spiel des Lichtes in die Tiefen hinein mehr und mehr Kraft gibt, so daß sich ein warmes, toniges Helldunkel besonders auf der Tafel mit den musizierenden Engeln (Abb. 140) bildet, die kraftvollen Lokalfarben in diesen tiefen Ton eintauchen und die koloristischen Reize zu weichen Stimmungen im Geiste malerischer Raumvorstellung entwickeln, das ist für die Zeit unübertroffen. Malerisch sind die Außenseiten fast noch wertvoller. Bei der Verkündigung offenbart der Künstler freie, malerische Raumgestaltung. Freilich hat Eyck die Regeln mathematischer Verkürzung noch nicht gekannt; er wußte noch nichts vom Augenpunkt.

Um so bewunderungswürdiger erscheint die malerische Vorstellungskraft, mit der er den Raum rings um die Figuren herum und in die Tiefe hinein entfaltet. Die figurenlosen Mittelstücke sind zur freien Entfaltung von Licht im Raum sogar ein künstlerischer Einfall ohnegleichen und von der Feinheit des Lufttones, des zarten Helldunkels in den lichtdurchstrahlten Räumen läßt sich das gleiche sagen. So habe ich absichtlich die plastische Art bemängelt, um den Wert der realistischen Gegenständlichkeit in der malerischen Erfassung der Erscheinung im Raum herauszuheben.

Die Tafeln jedoch, in denen der Künstler am meisten frei von jeder Konvention ist, sind die Porträts des Stifterehepaares. Nicht nur das Stoffliche der Oberfläche, bei den Gewändern sowohl wie bei der Wiedergabe des Fleisches ist bedeutend besser gelungen und die reale Charakteristik der Köpfe ist von außerordentlicher Güte, sondern auch die Verschmelzung des Kolorites mit dem Helldunkelton der Nische, kurz, die malerische Einheit ist weiter durchgearbeitet. Dazu findet sich nicht mehr der kleingemusterte, vielfarbig schillernde Brokatstoff oder ein einfarbig schwerer Stoff, sondern das Gewand ist beherrscht von einem Gesamtton, in dem bald wärmer, bald kühler gestimmtes Rot die Grundfarbe ausmacht. Jodocus Vydt trägt ein Gewand von warm-leuchtendem Zinnoberrot mit brauner Pelzverbrämung und ist in das schattige Dunkel der Nische weich eingehüllt. Isabella, seine Frau, zeigt reicher schimmernde Farben. Zu dem kühlen Karminrot des Gewandes kommt ein grüngelbes Futter, während das rötliche Gesicht von weißer Haube umrahmt in dem hellen Lichtschein steht, der sich in breiten Massen über die ganze Gestalt ergießt. Die sorgsame Individualisierung der Köpfe beschränkt sich nicht auf die festere Zeichnung der charakteristischen Linien und Formen, die zudem vielmehr Struktur haben, sie zeigt sich auch in der Behandlung des Lichtes, das bald spitz auf den Fältchen des Männerkopfes sitzt, bald sich mehr in breiter Fülle auf den festeren Formen der jüngeren Frau entwickelt.

Von der Komposition zu reden ist zunächst jedem Schema ferne, naive Anordnung festzustellen. Das umhüllende Gewand in seiner koloristischen Wirkung mit dem breiten Faltenwurf und den großen, in kräftigen Lokaltönen schillernden Farbenmassen ist ihm als Nordländer wichtiger als die plastische Formerscheinung des menschlichen Körpers. Ebenso wie dem Körper die Silhouette, so fehlt der Gruppe die kompositionelle Linie. Hinweisend auf die Gruppen der singenden und der musizierenden Engel muß herausgehoben werden, daß dem Künstler die raumbildenden Werte näher liegen als die formgestaltenden. Vom Raum hat er eine mehr instinktiv klare Vorstellung. Links schiebt er die stehenden Engelgestalten etwas eng aufeinander, nebeneinander, hintereinander. Sie haben trotzdem Luft, Licht, Raum, schon allein weil er die Tonwerte der Schatten kennt und die Figuren

in diese Tonmassen einbettet. Noch freier erscheint die Tafel mit der orgelspielenden Cäcilie (Abb. 140), die in der wundervollen Weichheit des Helldunkels, das die in dreiviertel Rückenansicht sitzende Gestalt der Heiligen umhüllt und ihr malerische Qualitäten, Raumwerte verleiht. Hier ist ein prophetisch ahnender, genialer Geist Jahrhunderten vorausgegangen. Wir denken an Pieter de Hoochs Stimmungstöne, warm und voll, satt und tief, räumlich und intim. Charakteristisch für das malerische Auffassungsvermögen des Niederländers ist es, daß er sowohl die klare Frontansicht — abgesehen von der offenbar im Auftrag bedingten, übrigens am altertümlichsten erscheinenden Christifigur — wie die scharfe Profilfigur meidet. Die Bevorzugung der übereckgestellten Gestalten in Dreiviertelansicht ist ja einer der wichtigsten Grundbegriffe nordisch-malerischer Komposition; noch bei Dürer, besonders in seinen Holzschnitten kehrt sie immer wieder. Bei dem Nordländer ist die Raumvorstellung als das erstere vorhanden und nun sucht er ihr überall, durch schräg in die Tiefe laufende Wände oder durch die bei den kubischen Körpermaßen sich ergebenden Körperdiagonalen Ausdruck zu geben. Auch Adam und Eva wie die beiden Stifter sind in diesem Sinne erfaßt, so daß immer eine beleuchtete und eine dunkle Seite des Körperkubus im spitzen Winkel nach vorn aufeinander stoßen.

Viel Aufmerksamkeit hat man den kleinfigürlichen Darstellungen der predellenartigen Streifen am Inneren des Altares (Abb. 141) entgegengebracht. Nicht erörtern wollen wir hier die Frage, wie weit der ältere Bruder am Mittelstück mit der Anbetung des Lammes beteiligt war, ebenso wie bei der Ausführung der drei oberen Mittelfiguren. Da wir kein sicheres Werk von Huberts Hand haben, wird sich diese Frage nie endgültig lösen lassen. Denn das mehr Altertümliche dieser Stücke kann auch auf Kosten der Jugend des Jan gerechnet werden, zumal da wir wissen, daß dieser durch seine portugiesische Reise (1426) für seine künstlerische Gestaltung reiche Anregungen empfangen hat. Besonders in den landschaftlichen Gründen spiegelt sich deutlich der Einfluß dieser Reise wieder. Die Reize dieser südländischen Landschaften, die unerschöpfliche Fülle an feinen Beobachtungen und noch mehr die feste Realität, mit der die Vorstellungskraft hier arbeitet, offenbart uns voll und ganz den Geist der Renaissance. Alles ist scharf beobachtet und mit unendlicher Sorgfalt wie warmer Liebe für all das Kleine und Große in der Natur durchgebildet, sei es das faltendurchfurchte Gesicht eines Greises oder das jugendlich frische, von Locken umrahmte Antlitz eines Jünglings, sei es die kleine, bunte Blume auf der Wiese oder der dünne Grashalm, sei es die großblätterige Palme, die dunkle Pinie und Zypresse oder der von goldenen Früchten belebte Orangenbaum, sei es das lichtgrüne Schillern über Wald und Wiesen oder das Aufleuchten

des Lichtes auf den weißen Wolken des lichten Himmels. Es ist heitere, unbefangene Daseinslust. Und wenn uns irgendetwas in der Kunst an die Wirklichkeit zu fesseln vermag und mit den bitteren Notwendigkeiten des Lebens aussöhnen kann, so ist es solche sichtbare Vermittlung der Schönheit in der Natur. Wir können es kaum noch ermessen, was die Kunst, die Malerei geworden wäre ohne diese herrliche Offenbarung.

Wenn wir das Wort Renaissance im weiteren Sinne nehmen, indem wir hier die Wiedergeburt des in der Antike lebendigen Wirklichkeitssinnes sehen, so haben wir guten Grund, auch diese Eycksche Kunst als die große Renaissance zu bezeichnen. Nur haben wir hier nicht den formbildenden Italiener, sondern immer den raumschaffenden Nordländer vor uns. Schon ein erster Blick auf diese kleinfigürlichen Darstellungen macht aber auch die gewaltige Distanz zur Antike erkenntlich. Neue Ziele tauchen wie selbstverständlich auf: die Tiefenentwicklung. Auf den linken Flügeln mit den Reitern und Streitern arbeitet er deutlich bei scharfer Profilstellung mit Hintereinanderstellung und Überschneidung; bei den Pilgern und Eremiten kommt die Bewegung aus der Tiefe nach vorn. Dabei schiebt er die Figuren bewußt hintereinander, wobei freilich die Unkenntnis der mathematischen Perspektive, des Augenpunktes hinderlich wird. Aber in der Verwendung von hintereinander geschobenen Kulissen erscheint er altertümlich, weil ihm eine Verschmelzung von Figuren und Hintergrund zu einer einheitlich gesehenen Bildvorstellung noch nicht gelingt. So weit war die Malerei noch nicht.

Aber weder in diesen etwas starren Kompositionsprinzipien, noch in der strengen Objektivität, mit der die Einzelheiten dieses Mikrokosmos, der Tuffstein, die Bäume, die Blätter und Blüten, die Stoffe der Gewänder, der Pelz, die Seide, die Juwelen, oder die Gesichter, die Haare u. a. realistisch gebildet sind, liegt der künstlerische Wert. Derselbe entfaltet sich in der Farbe, die hier von dem geborenen Koloristen als das eigentliche Ausdrucksmittel entwickelt ist. Diese heitere Vielfarbigkeit wirkt so wie der jubelnde Ausdruck einer lebensfroh gestimmten Seele. Hier schillert und schimmert alles wie im farbigen Prisma und scheint die Phantasie des Meisters unerschöpflich reich und sprudelnd. Aber zu Ehren dieses Genius Jan van Eyck muß man hervorheben, daß es nicht allein bunte Vielfältigkeit oder gedankenlose Geschwätzigkeit ist; dafür bürgt allein der Blick auf die großfigurigen Stücke, die eben nur von monumentalem Gestaltungswillen sprechen. Schließlich ist es immer das Einigende des heiteren Lichtglanzes, das über allem liegt und die vielen kleinen Ordnungen, die bunten Gewänder der Menschen wie das farbig schillernde Kleid der freien Natur, Wiesen und Wald, Felsen und lichte Ferne überspannt und aus der Vielheit eine zum mindesten in der hellen Seelenstim-

mung des Meisters lachende Einheit voll Daseinsfreude und Lebenslust macht. Der Glanz der Atmosphäre übt hier schon ähnlich wie im Inneren das Helldunkel seine magische, tonstimmende Gewalt aus. Das ist der Beginn der Landschaftsmalerei, wie dort der Anfang des Stimmungsinterieurs.

Sinnfälliger wird die Größe des Meisters, wenn er sich an geläufige Motive heranmacht. Der Aufbau des Genter Altares ist etwas Außergewöhnliches. Wir werden später sehen, was ein Roger van der Weyden oder Dierick Bouts daraus gemacht haben und wie gewaltig überragend die Leistung des Jan van Eyck über ihnen steht. Greifen wir einmal die Madonnenbilder, das damals sehr beliebte Motiv der Madonna mit dem Stifter auf. Voran nehme ich die Pala-Madonna in Brügge (1434 bis 1436 datiert), die in der Einfachheit und Klarheit des Aufbaues und der strengen, statuarischen Gestaltung am ehesten noch an die feste Plastik des Genter Altares erinnert. Wir haben auch hier den Eindruck der holzgeschnitzten Figur mit glattem Ölfarbenanstrich, sei es im Faltenwurf, der bald scharf geschnitten wie bei der Madonna, bald massiv rund und schwer glänzend wie am Brokatmantel des hl. Donatian erscheint, sei es in den Fleischpartien, an den Gesichtern und Händen. Die Figur des Stifters ist in der realistischen Durchbildung das am meisten Fortgeschrittene. Das derbe Gesicht des Kanonikus ist sorgsamst charakterisiert und steht in seiner leicht gedeckten Beleuchtung vorzüglich zwischen dem leuchtenden Weiß des Gewandes und dem Dunkel des Grundes. Es ist ein feiner Helldunkelton mit reichen Tonnuancen zwischen Licht und Schatten. Die Klarheit der Komposition mit den Eckfiguren in Profil und der Madonna in breiter Face, die Schlichtheit des Raummotives, — es ist die Rundung einer spätromanischen Apsis mit Umgang gegeben — fällt ohne weiteres auf und erinnert an das Nischenmotiv des Genter Altares, besonders wenn man das Zusammengedrängte der Figuren in halbkreisförmiger Ordnung hinzu nimmt. Schlicht und eng wirkt der Raum trotz der Kompliziertheit der perspektivistischen Verkürzungen, die sich in der Wiedergabe des Chorumganges zeigen.

Dann kommt die herrliche Rolin-Madonna (Abb. 142) im Louvre, sie ist unbedingt später schon des Stifters wegen, der ein Fünfziger ist. Dazu erscheinen die malerischen Qualitäten des Bildes von einer Höhe, die weit über das Maß des Genter Altares hinausgeht. Seine bisherigen Werke, auch das später zu besprechende Arnolfini-Porträt in London von 1434, hatten noch den Charakter des mosaikartig Zusammengesetzten, wo sich das Ganze aus kleinen, sorgfältigst ausgearbeiteten Einzelteilen, Objekt neben Objekt, aufbaute, hier aber arbeitet der Künstler mit großen koloristisch-malerischen Gegensätzen. Es ist, als ob sich der Meister aus jener

beinahe nüchtern wirkenden Objektivität der Frühzeit zu einer freien Gestaltung erheben wollte. Was den offensichtlichen Gegensatz betrifft, in den er die Madonna zur Stifterfigur bringt, vergleiche man den strengen Kontrast der Profil- und Facefigur auf der sicher frühen Verkündung in Petersburg. Breit legt er den tiefblauen Mantel um die sitzende Gestalt, die er ganz in die Tonigkeit tiefer Schatten eintaucht, so daß sie den Eindruck körperlicher Fülle, kubischer Massigkeit und Schwere macht, wobei aber in freierer Weise als bisher Licht und Raum übergenug vorhanden ist. Auf der anderen Seite kniet der Stifter. Gegenüber der Einfarbigkeit im kalten Blau des Mantels und der tonigen Geschlossenheit dort, zeigt sich hier ein lebendiges, zitterndes Spiel von Lichtern, von Farben, von Tönen, von zarten Linien und feiner Durchgeistigung. Es sprudelt, flackert in dem rotgoldenen Brokat, es tönt fein aus dem zarten Grün des Tuches, das über dem Gebetpult liegt. Und diesem Reichtum an Tonnuancen und Lichtvarianten entspricht die vielfältige, delikate Individualisierung bei der Verarbeitung von Kopf und Händen. Bedeutsam ist auch der Fortschritt in der stofflichen Realistik, in dem verschiedenfachen Spiel des Lichtes auf der Oberfläche des Gewandes, auf der Haut u. a. Wer solchen prunkenden Brokat, solch zarten Seidenglanz, solchen Wollstoff mit der stumpfen Oberfläche, solches Fleisch, fest und rund bei der Madonna und dem Kind, schlaff und runzelig bei dem Stifter malen konnte, wird nie plumpe, hartgeschnittene, buntbemalte Holzfiguren im Bild malen wollen. Wer einmal solche Reize der Sinnlichkeit des Lichtes im Spiel mit der Farbe entdeckte, wer zugleich so sicher zu zeichnen vermag, wie es die Bildung der Köpfe hier offenbart, der wird nie und nimmer den Pinsel ängstlich führen, so kleinlich durchzeichnen, wie es die Genter Altarfiguren gelegentlich zeigen.

Aber noch mehr hat hier der Meister vermocht. Daß Gegensätze die Wirkung steigern und in ein rechtes Gegengewicht gebracht überhaupt erst die Architektonik des Bildes ausmachen, das erweist der Künstler in dem unvergleichlich monumentalen Akkord, in den er die schwere, aber weiche Helldunkelstimmung des Interieurs vorn zu der feinen Durchsichtigkeit der landschaftlichen Ferne bringt. Mag vieles an der Perspektive mangelhaft sein, der große, malerische Eindruck bleibt als Ganzes überraschend. Das kompositionelle Problem der Malerei, Raum gegen Raum zu stellen, den Raum als Körper, als Individuum zu packen und Gegensätze zu suchen, ist hier mit einer Leichtigkeit erfaßt, die eben nur dem fertigen Genie zugemutet werden kann. Nicht das 15., nicht das 16. Jahrhundert haben Gleichwertiges in der großen Monumentalität des Zusammenschlusses im Kontrast aufzuweisen. Vorn bestimmte Zeichnung und klare Isolierung der Einzelobjekte, plastische Farben, schwere Schatten, tonig-weiches Helldunkel und starke Vertikalen, hinten alles

eingetaucht in äußerst zarten Duft. Bei feinster Verschmelzung der Töne in lichter Durchsichtigkeit ein Vorherrschen der horizontalen Schichtungen. Diese Landschaft ist ein Stadtporträt, es ist Maastricht. Der breite Maasstrom wälzt sich langsam in die Tiefe, bald da, bald dort den vorspringenden Ufern ausweichend, bis schließlich der schillernde Glanz seines Wassers im Dunst der fernen Atmosphäre untertaucht. Das Stadtbild ist mit der Sorgfalt des Realisten durchgezeichnet und mit dem Feingefühl des Malers abgetönt, so daß schließlich trotz der minutiösen Feinheit der Detailbehandlung doch eine geschlossene Lichtwirkung herauskommt, besonders eben durch den alles übertönenden Kontrast, in den diese landschaftliche Weite, der Ton der Atmosphäre und die durchsichtige Freilichtstimmung zu der massiven Schwere und Festigkeit der Teile des Vordergrund-Interieurs treten. So stehen zwei starke Einzelerscheinungen im Bilde nebeneinander, hintereinander, aber sie halten sich zusammen in Kontrast sowohl wie im Akkord die Töne.

Andere Madonnen kleinsten Formates bringen reiche Modulationen. Die Madonna von Lucca im Staedelschen Institut zu Frankfurt gibt die thronende Madonna in ähnlich großartiger Aufmachung des Faltenwurfes wie die Rolin-Madonna. Das Raummotiv ist vereinfacht; es ist ein stilles Zimmer, die beengte, aber intime Häuslichkeit des nordischen Hauses. Sehr realistisch, besonders in der Oberflächenbehandlung, ist das Kind, das saugend an der Mutter Brust sitzt und in dessen kräftigen, runden Körper sich die Finger der Rechten Marias tief eindrücken. Idealistisch, mittelalterlich verklärt ist die stehende Madonna vom Brunnen in Antwerpen, datiert 1439. Der Künstler verzichtet auf reale Raumwiedergabe: links vorn eine bronzene Schale mit springendem Wasser, einige Maiglöckchen auf der Wiese; ein farbiger, von Engeln gehaltener Teppich und eine Rosenhecke bilden den Abschluß nach hinten. Feines Licht umspielt die von weitem Mantel umhüllte Gestalt; ein in seiner stillen Zartheit außerordentlich liebenswürdiges Stück.

Reichen, architektonischen Rahmen bringt das Reisealtärchen Karls V. in Dresden. Die Madonna mit dem hübsch bewegten Kind ähnlich wie in Frankfurt auf dem Thron sitzend, unter ihr ein Teppich, hinter ihr ein farbiger Vorhang. Sie ist hier aber hineingerückt in einen entzückenden Kirchenraum bei dem die verkürzenden Linien das Auge kräftig in die Tiefe leiten. Die Distanz zwischen Beschauer und Figur vergrößert sich sichtlich; im Vergleich zu der fest in sich geschlossenen Gruppenkomposition der Pala-Madonna öffnet sich hier der Raum nach der Tiefe; auch die Seitenblicke auf den Flügeln sind reizvoll.

Die gleiche mähliche Befreiung zu freierer, malerischer Auffassung lassen die Porträts erkennen. Der 1432 datierte junge Gelehrte „Timotheos“

in London, Nat.-Gallerie, ist noch aus hartem Holz geschnitzt. Freilich fällt hier gegenüber der leicht schwammigen Bildung der Formen auf dem Genter Altar die Herausarbeitung des Knochengerüstes auf. Wie er den Kopf aufrichtet und kräftig vom Halse loslöst, wie er die Silhouette des Gesichtes mit dem ausladenden Kinnbacken links stark zeichnet, den Ansatz der Nase, die Lippen, die Augen betont, und ebenso die Durchbildung der Hand, all das spricht von gesteigerter Energie in der Erkenntnis des plastischen Organismus. Aber hart und unstofflich steht der Kopf mit seinem rötlichen Karnat im Rahmen. Fortgeschrittener ist das Porträt eines Geistlichen in Wien, Hofmuseum (Abb. 143). Das ist nicht mehr geschnitztes Holz, sondern lebendiges Fleisch, wo das Stoffliche der Oberfläche, das Schillern des Lichtes auf der Haut und in die Haut hinein gebracht ist. Zu dem Rot des Gewandes und dem Weiß der Pelzverbrämung steht als koloristischer Hauptwert das bleiche, leicht rosa gestimmte Karnat und zusammen mit der außerordentlichen Leuchtkraft der Farbe wirkt dieses Stück ungleich sinnlicher als der vorige Kopf. Künstlerisch das Vollkommenste, was Jan im Porträt geschaffen hat, ist das Porträt seiner Frau in Brügge, vollendet am 17. Juni 1439 (Abb. 144). Klarheit in dem feinen Schnitt des Gesichtes, der sicheren und weichen Durchmodellierung der Formen eint sich mit malerischer Delikatesse in der Zartheit der Lichtführung. Die Gesamtwirkung wird gesteigert durch den Gegensatz des äußerst empfindsam gebildeten Gesichtes zu der lebendigen Linie und harten Glätte des weißen Kopftuches. So ist das Gesicht mit Hilfe dieses Sonderrahmens scharf eingefaßt und herausgehoben. Die Hand, die er unten zufügt, dient weniger dem Zweck des büstenmäßigen Abschlusses, als vielmehr der Auflichtung der dunkelgrünen Gewandpartien, so daß sich mit Hilfe dieses hellen Fleckes alle lichten Teile farbig zusammenschließen und eine außergewöhnlich künstlerische Geschlossenheit herauskommt.

Das Außerordentliche des künstlerischen Fortschrittes wird offenbar wenn wir zum Vergleich das berühmte Doppelporträt des Giovanni Arnolfini und seiner Frau von 1434 in London, Nat.-Gallerie (Abb. 145), heranziehen. Da ist noch die Mühsal der Arbeit, die ihm die reale Durchbildung gemacht hat, zu erkennen und es ist noch etwas von jener an die starre Holzplastik erinnernden Härte des Schnittes. Plastisch geschlossen steht klar die Form für sich da, noch nicht im Licht und mit dem Raum verschmolzen, sondern hart von grellen Reflexen getroffen. Nicht die malerische Breite des Porträts seiner Frau, aber auch nicht die Größe malerischer Gestaltung der Rolin-Madonna hat der Künstler hier getroffen. Das Bild setzt sich aus Einzelteilen zusammen, die sich künstlerisch weder durch Kontrastierung und Gleichgewicht, noch durch Stimmungseinheit

zu einem Ganzen zusammenschließen. Die Figuren des Vordergrundes stehen für sich und der Hintergrund ist ein Raum, ein Stück im Bild.

Aber auch trotz dieser noch primitiven Ungefügtheit einer jugendlichen Kunst ist grade dieses Bild wert, an die Spitze der niederländischen Malerei gestellt zu werden. In ihm kündet sich das Bedeutendste, was das Holland des 17. Jahrhunderts vollbracht hat. Raum heißt es und Helldunkel, der Raum als der wahre Körper der malerisch modellierenden Hand und Helldunkel als die Seele, die belebende Kraft dieses Ganzen. Aber wir erkennen zugleich, daß es nicht der helle Kirchenraum Italiens oder der magisch durchleuchteten Kathedralen Frankreichs, sondern das friedsame, vom Dämmerschein durchsponnene Kämmerlein des germanischen Nordens war, wo dieses neue Wesen der Kunst geboren wurde. In dem schlichten, niederländischen Zimmer mit seinen hellen, einfarbigen Wänden, in das das Licht durch Putzenscheiben mehr oder weniger gedämpft eindringt, wo aber auch der Ton des Lichtes, das Helldunkel nicht durch harte Linien oder bunte Farben zerrissen wird, hat die Wiege der Malerei gestanden. Man wünschte sich die beiden Gestalten, von denen die Frau in ein hellblaues Gewand gehüllt herausleuchtet, hinweg, um die stille Schönheit der weichen, tonigen Schatten, die da am Boden, an den Wänden herumschweben, die wie ein feiner Schleier die messingne Leuchterkrone an der Decke umhüllen, und in denen die zitternden Lichter so weich schwingen, ungestörter zu genießen. Alle Schätze und Herrlichkeiten des Stimmungsinterieurs und seines Helldunkels lassen sich hier schon ahnen, ebenso wie die Rolin-Madonna in dem Fernblick schon alle Reize der Atmosphäre, der Auflösung in Luft und Licht der freien Landschaft andeutet.

Aber auch das feierliche Kircheninterieur hat der Künstler öfters verarbeitet. Wir kennen aus jenen Miniaturen verschiedene Beispiele (in Mailand, Trivulsiana) feinster gotischer Kathedralräume. Zuerst bringt van Eyck das Motiv auf der frühen Verkündigung in Petersburg. Nicht nur die etwas schweren Figuren haben in ihrer großen Haltung und der strengen Kontrastierung etwas überraschend Festes, fast Statuarisches und Unbewegtes, was stark an die Gestalten des Genter Altars erinnert. Auch die Architektur ist noch schwerfällig. Zarter ist der Kirchenraum des Dresdener Klappaltärchens; noch feiner jedoch die gotische Kathedrale auf einer kleinen Madonna in Berlin, die nur ein eigentümliches Mißverhältnis der viel zu großen Madonna zum Raum zeigt. Aber der Reiz des Lichtes, das durch die hohen Kirchenfenster und die offene Tür hineinspielt und zarte Lichtflecken auf den Boden wirft, ist besonders fein. Trotzdem ist auch dies niedliche Stück nicht ein Traum, sondern der Kirchenraum trägt den Geist der Individualität, der faßbaren Wirklichkeit an sich.

Im Hinblick auf diese Interieurdarstellungen möchte ich eine scharfe

Unterscheidung zwischen dem „architektonischen Interieur" und dem „Stimmungsinterieur" machen. Jenes ist sicher älteren Datums; es findet sich schon in den perspektivischen Verkürzungskünsten des zweiten pompejanischen Stiles und ist immer von Architekten rein im Interesse der Raumkonstruktion und des architektonischen Aufrisses gefördert. So waren es Renaissancearchitekten, Brunelleschi und Alberti, welche die Gesetze des perspektivischen Verschwindungspunktes entdeckten. Im Norden zeigt es sich in Miniaturen, und man ist manchmal versucht, Vorlagen von Architekten zu vermuten. Abgesehen von den genannten Eyckschen Stücken wird es im Tafelbild besonders von Roger v. d. Weyden gepflegt, der unter dem starken Eindruck nordfranzösischer Kathedralen stand, stirbt aber dann ab. Anders tritt es in Italien in den Vordergrund. Altichieris Fresken in Padua haben gut gezeichnete Kapellenräume, Masolino, Masaccio, Mantegna u. a. verarbeiten es im Quattrocento und führen zum Illusionismus der barocken Wanddekoration, der aber nicht malerischen, sondern architektonischen Zwecken zur Erweiterung des Wirklichkeitsraumes diente. Bedeutsamer für die Entwicklung der Malerei ist aber das in genannter Wochenstubenminiatur (Abb. 138) auftauchende Stimmungsinterieur, das im Arnolfiniporträt, auf Bildern des Konrad Witz, Bouts bis zu Dürers Hieronymus seine Fortsetzung findet, um im 17. Jahrhundert zum großen malerischen Vorwurf zu werden. Es gibt das schlichte Zimmer allein der Helldunkelstimmung und des malerischen Lichtreizes willen. Die Öltechnik und die Verbindung des nordischen Tafelbildes als Hausaltar oder Familienporträt mit dem Wohnraum waren günstiger, als das italienische Wandfresko. Aber erst als im 17. Jahrhundert die Interieurmalerei rein künstlerisch-intimer Zimmerschmuck wurde, erhob sie sich zu malerischer Schönheit im Stimmungsbild.

Gedenken wir des mit voller Inschrift „Johes de Eyck me fecit 1439" und dem Wahlspruch „als ich kann" versehenen kleinen Madonnenbildchen am Brunnen in Antwerpen oder der feinen Silberstiftzeichnung der hl. Barbara ebenda, so scheint es fast, als ob der Meister in späteren Jahren zu der jugendlichen Tätigkeit der Miniaturmalerei zurückgekehrt wäre.

Trotzdem muß aber immer als das Hauptcharakteristikum ihrer Kunst, oder sagen wir besser seiner Kunst, indem wir Jan van Eyck als den eigentlichen Schöpfer der Werke herausheben, während wir Hubert in das Reich der Sage verweisen, die überraschend klare und wegen ihrer Erhabenheit so großartig wirkende Sachlichkeit gelten. Nie fast ist in der Geschichte der Kunst ein gleicher Grad ruhevoll-großer Wirklichkeitsdarstellung erreicht. Und das überraschenderweise am Wendepunkt von dem Mittelalter zur Neuzeit. Es wirkt wie eine feierliche, bewußte Einsprache gegen mittelalterliche, naturfremde Verklärtheit und gotische

Empfindsamkeit. Es ist, als ob das Gewaltige der großen, zum ersten Male frei gesehenen, sinnlichen Wirklichkeit so eindringlich gewirkt hätte, daß der Künstler sein Eigenstes, sein persönliches Empfinden ganz zurückstellte oder als ob er sich so in das Gebiet verstandesmäßiger Arbeit, der Entdeckung und Erfindung der objektiven Wirklichkeit begeben hätte, daß er alle Sentimentalität vergessen hätte. Die reinste Jubelfreude dessen, der plötzlich Edelsteine und Juwelen findet, klingt zu uns. Aber der Widerspruch ist überraschend und ich muß darauf hinweisen, weil wir nur so den Abfall des folgenden Geschlechtes begreifen. Wie Masaccio hat auch Jan van Eyck keinen Nachfolger gefunden. Die anderen Menschen standen noch im Bann des Mittelalters und wir werden bei den nächstfolgenden Künstlern erkennen, daß das gotische Sentiment in Roger sein Recht forderte, daß aber, wenn in Hugo van der Goes der Naturalismus wiedergeboren wurde, er mit einem anderen Grad subjektiver Empfindung durchdrängt und beseelt ist, als dieser hoheitsvoll kühle, großartige Objektivismus der Eyck. Zu uns klingt zum ersten Male in der Kunst seit der Antike jene ungeheure, im Naturalismus tätige Lebensbejahung, die im Erwachen starker Lebensbewußtheit und übersprudelnder Daseinsgefühle zur echten, heiteren Darstellungsfreude an der schönen Vielfältigkeit und schillernden Buntfarbigkeit der herrlichen Gottesnatur wird.

Aber Jan van Eyck war nicht nur objektivistischer Naturalist, sondern auch ein gewaltiger, malerischer Gestalter, indem er die großen kompositionellen Werte verschiedenartig geformter Räume, die Gegensätze von Stimmungshelldunkel im Innenraum und duftigem Freilicht erkannte und zu großem malerischen Aufbau (in der Rolin-Madonna) verwertete. Er ist damit auch einer der ersten und größten Entdecker wie künstlerischen Bildner auf dem Gebiete der malerischen Komposition.

---

15. Stilisierung und subjektiver Naturalismus bei Roger v. d. Weyden und Hugo v. d. Goes.

Nicht so gewaltig wie das beginnende Jahrhundert, wie die Claes Slueter und Jan van Eyck, die mit schöpferischer Leidenschaft in das Reich der sinnlichen Wirklichkeit hineingriffen, war das Geschlecht neben und nach ihnen. Noch war die Renaissance der großen Form nicht gekommen, noch verschleierte mittelalterliches Mysterium den Blick. Das religiöse Empfinden beherrschte die Gemüter und verlangte nach sentimentalem Ausdruck. Nun folgten Geschlechter, die hin- und hergeworfen wurden

vom Mittelalter zur Renaissance und zurück, von der greifbaren Darstellung sinnlicher Wirklichkeit zurück zu fast übertreibendem Ausdruck innerer Gefühle; heute würden wir sagen vom Impressionismus zum Expressionismus, vom Naturalismus zur Stilisierung. Wir werden beobachten, daß sich auch in Italien derselbe Kampf, dasselbe Für und Wider abspielte, nur gewann er dort das verstandesmäßige Erkennen und der plastische Realsinn schneller seine Formgesetze. Im Norden ging man vielmehr den Gefühlen nach und suchte ihnen starken Ausdruck zu geben, was dem gotischen Wesen entsprechend vorzüglich in der schwingenden Linie und zeichnerischen Rhythmik zur Aussprache kam. Wiederum war es französischer Geist, der in der „gotischen Linie“ sprechend wurde.

Vor allem aus der Schule von Brabant und dem wallonischen Belgien wuchsen die Meister. Es sind besonders zwei Künstler, die greifbare Gestalt gewinnen und zu führenden Geistern des Jahrhunderts werden. Der eine ist ein Namenloser, Meister von Flémalle oder Mérode-Meister genannt, der andere, bedeutendere, heißt Roger van der Weyden (Rogier de la pasture). In widerspruchsvoller Gegenwehr wendet sich letzterer von Eycks starkem Naturgefühl, dem Nachbildungstrieb zu einer Art einseitiger Ausdruckskunst, die in der Linie und der linearen Stilisierung die Aufgabe des Künstlers sieht. An Stelle der lebensfrischen Naturfreude des van Eyck tritt die sentimentale Stilbildung. Wiederum zeigt sich das Wechselspiel vom Realismus zur Stilisierung, wie es sich immer im Wandel der Zeiten entfaltet. Wenn die schöpferische Urkraft der großen Geister etwas Gewaltsames hat, so fühlen wir hier mehr das Schwingen der empfindsamen Seele. Es ist ein wesentlich anderes Maß, mit dem wir hier zu messen haben, und wir müssen uns auf dies neue Ziel einstellen, um die Künstler und ihre Sprache zu verstehen.

Beginnend mit dem Meister von Flémalle, früher Meister des Mérode-Altares genannt, in dem man nicht ohne Wahrscheinlichkeit Robert Campin, den Lehrer des Roger in Tournay zu erkennen glaubt, ist bei ihm das Herauswachsen aus der zarten, durchsichtigen Miniatur, die mit lichten Farben arbeitet, erkenntlich. Es sind eine Reihe von Werken auf ihn festgelegt, die eine feine Empfindsamkeit zeigen, aber in ihrer Weichheit und dem geringen Entwicklungsreichtum einen nicht allzu starken Willen künden. Der Flémallealtar, nach dem man ihn benannt hat und dessen Reste sich in Frankfurt befinden, zeigt ausnahmsweise großes Format. Gerade an den großen Figuren der Maria und Veronica werden die Schwächen des Meisters offenbar. Es fehlt ihnen jeder Zug zur Größe, sei es in schwunghafter Linie oder in klarer, plastischer Form. Aber das Sentiment der Figuren, der geschmeidige Faltenwurf, endlich die Farbe mit ihrem matt verschwommenen Lichtspiel sind von außerordentlicher



Abb. 164. Konrad Witz, hl. Familie. Um 1435.
Gal., Neapel.



Abb. 165. Stephan Lochner, Darbringung. 1447.
Mus., Darmstadt.



Abb. 166. Stephan Lochner, Drei-Königs-Altar. Um 1450. Dom, Köln.

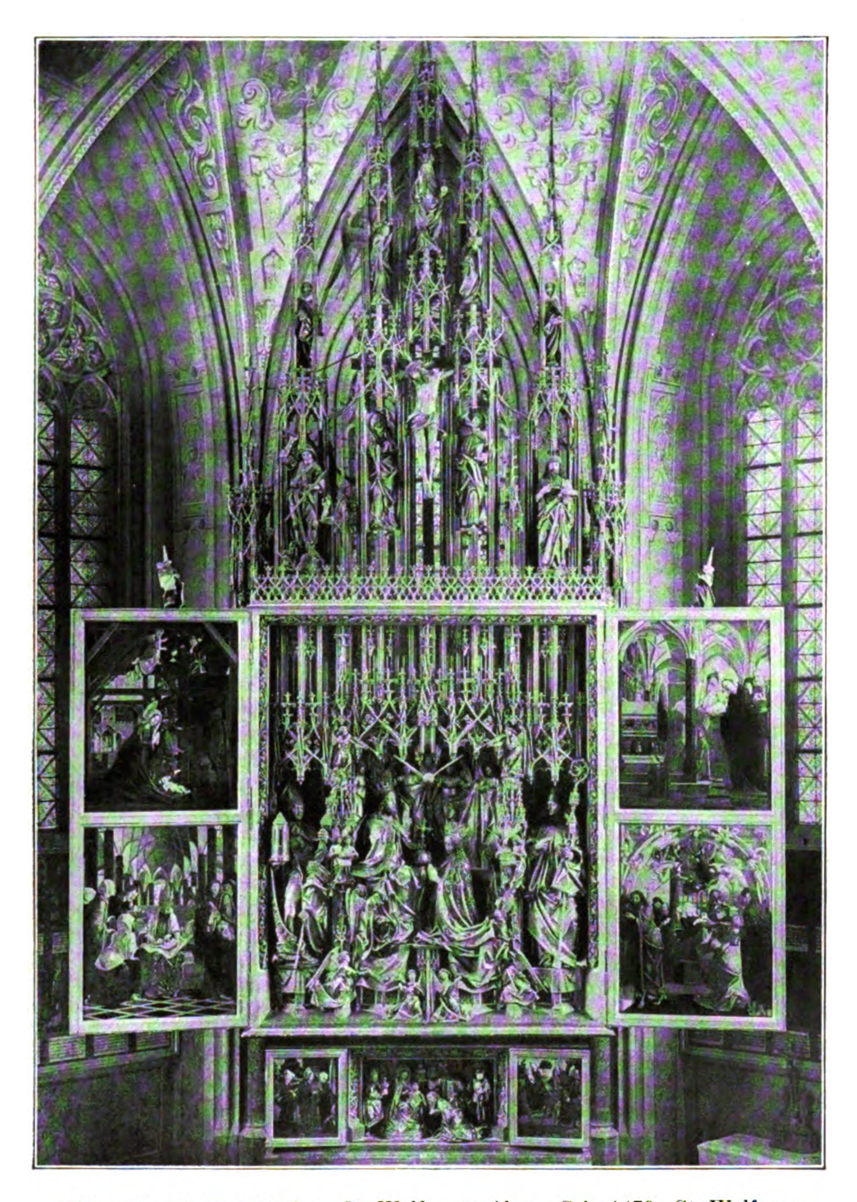


Abb. 167. Michael Pacher, St. Wolfgangs-Altar. Seit 1479. St. Wolfgang.



Abb. 168. Michael Pacher, Tod der Maria.
St. Wolfgang.

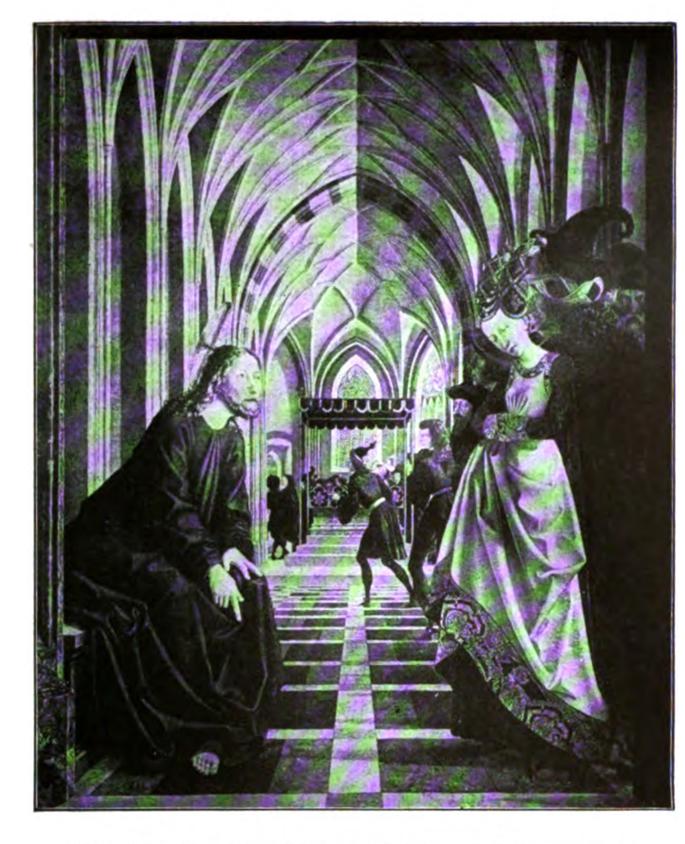


Abb. 169. Friedrich Pacher, Christus und Ehebrecherin.
St. Wolfgang.

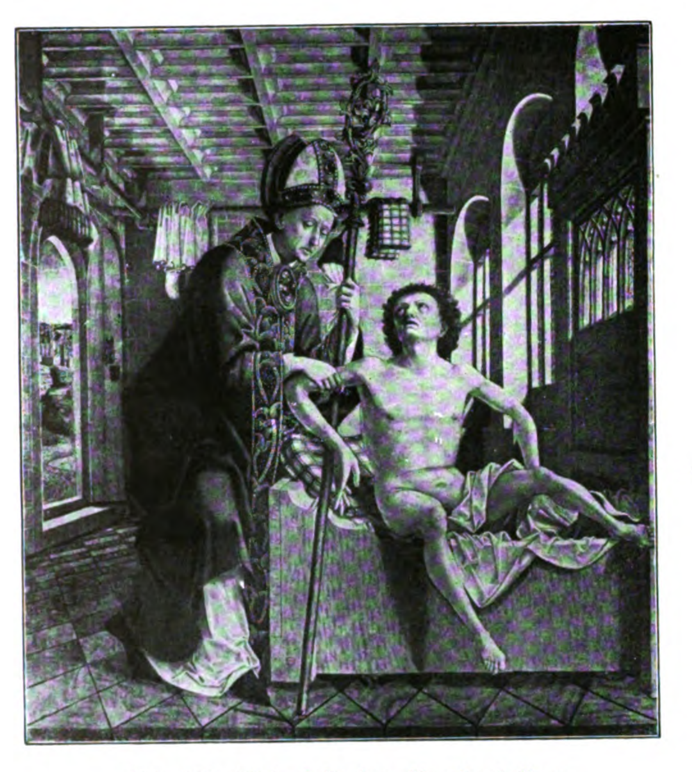


Abb. 170. Michael Pacher, Krankenheilung.
Pinakothek, München.

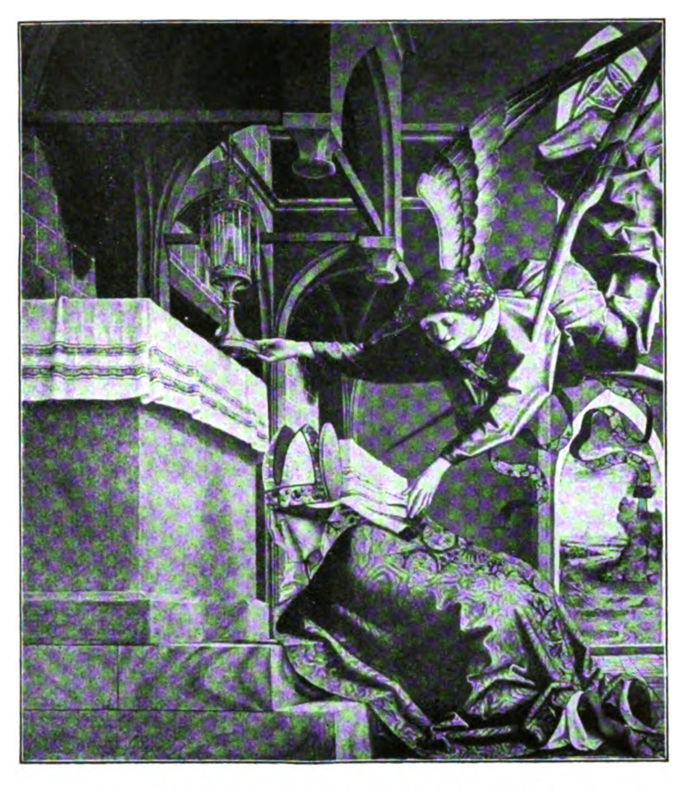


Abb. 171. Michael Pacher, St. Wolfgang im Gebet.
Pinakothek, München.



Abb. 172. M. Wolgemut, Auferstehung. 1465.
Pinakothek, München.

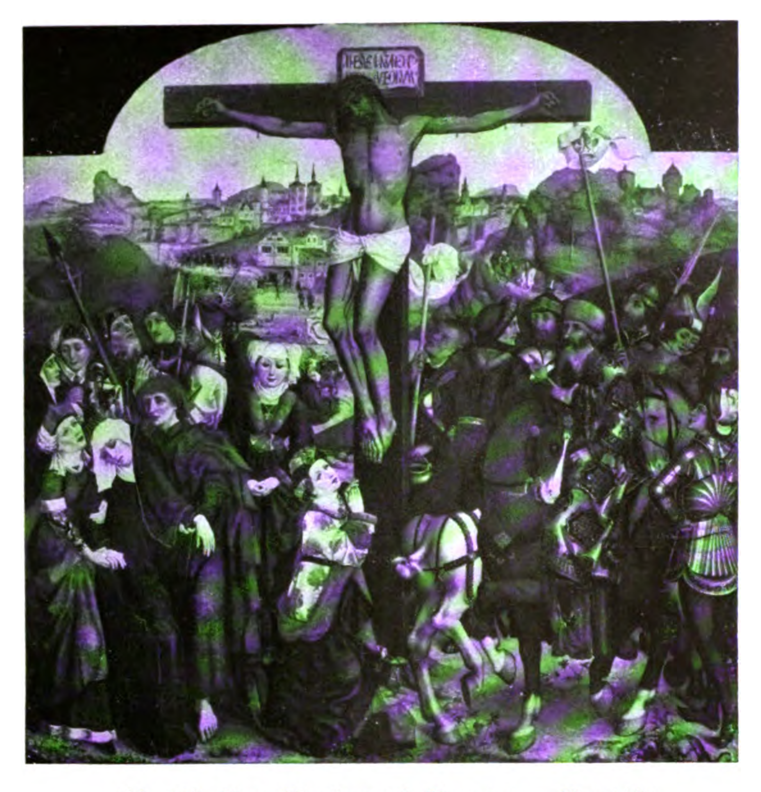


Abb. 173. Hans Pleydenwurf, Kreuzigung. Um 1460.
Pinakothek, München.



Abb. 174. Bart. Zeitblom, Verkündigung. 1496.
Gal., Stuttgart.



Abb. 175. Bernhard Strigel, Verkündigung. Um 1510.
Germ. Mus., Nürnberg.



Abb. 176. Martin Schongauer, Noli me tangere. Mittl. Stil. Kupferstich, B. 26.



Abb. 177. Martin Schongauer, Verkündigung. Spät. Kupferstich, B. 3.

Delikatesse. Wir fühlen uns an schwäbische Art erinnert, ganz abgesehen davon, daß die Madonna eine überraschende Ähnlichkeit mit der Multscher-Madonna in Sterzing hat. Wir begreifen hier mehr denn je, wie es gewisse Seelengleichheit oder Wahlverwandtschaft war, die jene Schwaben veranlaßte, sich an diese und Rogers stilisierende Manier anzuschließen.

Sein anderes Hauptbild, der Mérode-Altar offenbart, wie seine übrigen Bilder kleinen Formates die Reize seiner zarten Vortragsweise. In liebenswürdiger Vielfältigkeit füllt er auf der Verkündigung den von hellem Licht durchfluteten Raum mit genrehaften Details. Dazu hat er es auf scharfe, perspektivische Fluchten abgesehen, als ob hier das Tiefenprinzip französischer Gotik nachlebte, so etwa auf dem rechten Flügel mit dem lesenden Hieronymus. Aber technisch ist seine Verkürzungskunst geradezu primitiv, indem er uns die Tische fast von oben sehen läßt. Der Schein des blassen Lichtes hat bei nur dünnen Schattentönen mehr das Auflösende des Freilichtes. Aber auch in seine Landschaften vermag er etwas von Stimmung hineinzulegen, ähnlich wie jene Miniaturmaler, die in der feinfühligen Charakteristik der Jahreszeiten ihr Bestes zu geben vermochten. So ist die Anbetung des Hirten in Dyon, Museum, von feinem, atmosphärischem Glanz der kühlen, winterlichen Landschaft. Zarter Duft, lichter Silberschein schwebt über dem Ganzen.

Von den übrigen, ihm zugeschriebenen Bildern sind die beiden Flügel eines Triptychon in **Madrid, Prado**, interessant, weil sie datiert sind. Sie stammen aus dem Jahre 1438 und sind von einem „Henricus Werl magister coloniensis" gestiftet, einem aus Westfalen stammenden Minoriten (Abb. 147). Bei der hell abgestimmten Art und ruhigen Festigkeit der Behandlung scheinen sie eher einem fertigen denn jungen Künstler zu gehören. In heiterer Freude am Erzählen stattet er das Innere reich aus. Das rote Feuer brennt im Kamin und dazu schüttet der Tag sein helles, blasses Licht durch das offene Fenster. Fein gezeichnetes, vielfältiges Beiwerk belebt die Bildfläche. Dabei ist alles im spitzen Winkel, wie es der Gotik eigen war, gesehen. Wir erstaunen über die liebevolle Sorgfalt, mit der der Künstler das stille Interieur schmückt. Aber es fehlt dieser Kunst noch der letzte Griff in die sinnliche Realität der Erscheinungswelt. Durch die Person der Dargestellten interessant ist das Porträt des Niccolo Strozzi in Berlin, der 1434 aus Florenz verbannt war. Effektvoll steht das schwammige Gesicht in stark dekorativer Tendenz vor leuchtend weißem Grund. Eine himmelsthronende Maria in Aix-en-Provence, ein guter Schächer in Frankfurt, der Ausschnitt aus einem verlorenen Triptychon, von dem sich in Liverpool eine Kopie befindet, endlich noch die außerordentlich reizvolle Madonna-Somzée in London, Salting, seien genannt. Letztere, der Barbara auf dem Madrider Bild verwandt, entwickelt ähnliche, auf dekorative

Breitflächigkeit berechnete Effekte, wo das lichtblaue Mantelstück der tiefsitzenden Madonna ganz flächenhaft als beherrschender Ton wirkt.

In den Typen nahe verwandt und im hellen Ton des Kolorites durchaus ähnlich, so daß man mit Recht Schulbeziehungen vermutet, ist der andere, berühmtere Meister von Tournay Roger van der Weyden. Wir übergehen dabei den Mitschüler bei Robert Campin, den Jacques Daret, von dessen Altarbild aus Arras sich in Berlin zwei Tafeln befinden. Roger „de la pasture“ oder von Brügge genannt, ist um 1400 in Tournay geboren, wo er 1427 Schüler des Campin wird, 1432 am 1. August als Freischüler eingeschrieben ist, 1436 ist er als „portraiteur de la ville“ in Brüssel, wird als wohlhabend und sehr fromm bezeichnet. 1449/50 weilt er zum Papstjubiläum in Rom, war in Ferrara bei Hofe und in Florenz bei den Medici. 1463 stirbt er in Brüssel und wird in S. Gudula begraben.

Nennt ihn auch Vasari einen Schüler des v. Eyck, so erweist sein Stil, daß er keinen inneren Zusammenhang mit diesem Meister großer Realität hat. Sein Altarwerk in Beaune mit dem Jüngsten Gericht, das er seit 1443 für den Kanzler Rolin malte, erweist im Vergleich zu dem Genter Altar die Gegensätzlichkeit zweier durchaus widersprechender Naturen. Alles was bei Eyck auf machtvolle Wirklichkeitswirkung angelegt ist, etwa die prachtvollen Gestalten der oberen Reihe oder die Rückseiten mit den Nischenfiguren, die so greifbar und sinnlich im Rahmen vor uns stehen, ist bei ihm wie jede Erscheinungsform stilisiert und auf harten Linienzug in Silhouette wie Innenzeichnung verarbeitet. Die Linie erscheint als Ausdrucksmittel starker Gefühle, in den verhärmten Typen der mageren Gesichter, den ausdrucksvollen Gesten der dürren Gestalten gegenüber der ruhigen Gelassenheit, man könnte beinahe sagen gleichgültigen Ruhe der Eyckschen Gestalten. Wenn diese dazu von warmem Helldunkel umhüllt erscheinen, so stehen jene unwirklich, stark flächig, hartgeschnitten vor einem glatten, tonlosen Grund. Das was sich bei v. Eyck in der Stimmung des Helldunkels konzentriert, sagt bei Roger das Liniensentiment.

Wenn wir nun der Art der Stilisierung auf scharfe Linien und ausdrucksvolle Bewegung nachgehen und fragen, woher sie wohl kam, so werden wir auf die Bildhauerschule zu Tournay gewiesen, deren spätgotische, aufgeregte Plastik deutlich reflektiert. Auffallend ist das Fehlen jeder Tiefe und starker Räumlichkeit. Die Gestalten sind auf der Fläche zerstreut; der bindende Zwang einer großen Wirklichkeitsvorstellung, wie sie aus v. Eycks räumlich so wahr erfaßten Gebilden spricht, ist nicht vorhanden. Oder man vergleiche diesen Kanzler Rolin (Abb. 146) mit der gleichen Gestalt auf v. Eycks Altarbild im Louvre oder auch mit dem Vydt des Genter Altares. Hat schon das Alter scharfe Furchen gezogen und den Körper ausgedorrt, noch mehr wird durch die weitgehende, lineare Flächenstilisierung die

Entmaterialisierung der Erscheinung erwirkt. Dürr, in scharfem Linienzug kniet die Figur vor glattem Vorhang, fast flächig wirkend im Vergleich zu Eycks Vydt in der malerischen Nische. Nicht weiches Helldunkel oder sinnliche Fülle, malerische Schönheit oder stoffliche Wahrheit wie dort, sondern alles ist Durchsichtigkeit und Vergeistigung, dünne Zeichnung und Flächenwirkung. Es ist nicht das Sinnliche der Erscheinung, das der Künstler fesseln will, sondern die Seele; die Schwingungen des religiös bewegten Gemütes will er malen und die stilisierte Linie wird in ihrer hartbrüchigen Eckigkeit zum sprechenden Ausdruck. Das ist Expressionismus!

Damit soll nur der große Wesensunterschied gegenüber der Eycks ausgesprochen werden. Es ist eine andere Größe. Daß auch Roger monumental sein konnte, das bezeugt seine Kreuzabnahme im Escurial (Abb. 148). Überlebensgroße Figuren zeigen eine große Gesamtanlage. Eigenartig ist die Komposition: die an den Seiten stehenden Figuren sind zu gewisser Geschlossenheit zusammengruppiert, nach der Mitte hin aber herrscht in der Gestalt des überhängenden Christus die querüber laufende Diagonale. Der zusammensinkenden Maria parallel wird sie durch die Wiederholung zu einer in der Verdoppelung starken expressionistischen Linie. Selbst der Ausdruck „reliefmäßig" sagt bei diesen nur in Linien und in der Fläche gearbeiteten Figuren zu viel. Wie ein dünnliniges, gotisches Holzschnitzwerk wirkt es, wenn der scharfe Schnitt der Umrisse überall die deutliche Absicht durchblicken läßt, die zartlinige Silhouette bloßzulegen. Wie voller Ausdruck sind die scharfgeschnittenen Formen des entseelten Leichnams, wie stark empfunden sind die Gesichter mit dem sorgenvollen Ausdruck, und die Hände, sei es daß sie zugreifen, sei es daß sie entseelt dahinsinken! Das kalligraphische Gefühl, diese primitivste Äußerung künstlerischer Empfindung und beginnender Stilisierung wird hier in fast überkultiviert feiner Weise lebendig. Alles ist Linie; selbst die beiden Eckfiguren, der zugreifende Johannes links und die händeringende Magdalena rechts, haben nichts Statuarisches, sondern wirken fast nur wie durchbrochenes Rahmenwerk. Trotzdem zeigt das Bild eine für Roger sehr weitgehende Stofflichkeit in Figur wie Gewand, so daß wir bei der Annahme, daß es ein Frühwerk von 1439 ist, festhalten müssen. Stücke ähnlicher Größe sind die vier Teppiche aus dem Besitz Karls des Kühnen in Bern, die den verlorenen vier Gerechtigkeitsbildern im Rathaus zu Brüssel nachgebildet sind.

Weiterhin hat der Künstler zumeist nur in kleinerem Format gearbeitet, das seinem Sinn für das Zierlich-Geprägte, das Zeichnerisch-Eckige eher entsprach. Überall zeigen sich Beziehungen zu dem Meister von Flémalle, so in den Typen oder den scharfen Tiefenperspektiven, aber bei Roger wird alles härter und kälter im Licht, glatter in der Malweise. Es fehlt durchaus jener zarte Duft, der den Werken jenes Meisters so viel von den Reizen

der feinsten Miniaturmaler verleiht. Zwei Triptychen in Berlin, der Marienaltar, freilich nur Kopie — das Original in Granada — und der Johannisaltar, in dem portalartigen Rahmenwerk sichtlich an die Portale von Tournay erinnernd, zeigen schon große Ernüchterung in einer harten Stilisierung. Es ist als ob der Künstler aus einer übermäßig fein empfundenen Religiosität heraus nur Sentiment in der Linie gesucht hätte. Das ist natürlich ganz gotisch. Das figurenreiche Portal kehrt immer als Bilderrahmen wieder. Dieses und zugleich, im starken Kontrast dazu, die intensive Tiefenbetonung des Raumes erinnern stark an die französische Kathedralgotik. Selbst in der ausgesprochen dreigegliederten Rhythmik, die er in die korridorartigen Räume mit klarem Absetzen von reliefmäßigen Vordergrundsfiguren, Mittelgrundsraum und Fernraum bringt, liegt etwas Gotisches, etwas vom gallisch-französischen Drang zur mathematisch-klaren Nüchternheit und scharfen Systematisierung. Einer Individualisierung oder liebevollen Vertiefung in das einzelne steht er fern. Die weitgehende Stilisierung macht sich zuerst unangenehm in der Schematisierung der Gesichter zu starren Typen geltend. Aber auch der Faltenwurf wird bald manieriert, indem der Stofflichkeit oder dem individuellen Fluß der Falten bald kaum noch Rechnung getragen wird. Selten hat ein Meister solch einseitig geprägten Formenschatz wie dieser Roger, der sich dank seiner systematischen Festigkeit auf eine lange Reihe von Nachahmern, ja auf das ganze folgende Geschlecht der Kunst in den Niederlanden wie Deutschland übertragen hat. Nicht die großen v. Eyck und Witz, sondern Roger hat mit seinem starren Typenkram Schule gemacht, sicher nicht zum Vorteil einer gesunden Entwicklung.

Auch er selbst hat im Laufe der nächsten Jahre seinen Typenschatz kaum verändert noch vermehrt. Immerhin ist er keineswegs stehen geblieben. Bedeutsam schneidet seine Romfahrt in der Mitte des Jahrhunderts ein. Wir wissen, daß er am 8. Juli 1449 bei Lionello d'Este in Ferrara weilte; ein Bild in Frankfurt bringt uns die Porträts der Medici, so daß wir einen Aufenthalt in Florenz annehmen müssen. Vielfach bewundert, hat er nicht nur direkt Schule gemacht — so ahmte ihn Angelo da Siena nach und folgte ihm Zenale Buttalo als Schüler nach Brüssel —, wichtiger ist, daß der Entdeckung der perspektivischen Gesetze entsprechend vor allem seine stark perspektivischen Fluchten in Mantegna Fortsetzung, aber auch Umbildung in italienische Auffassung gefunden haben. Seine scharf akzentuierten, übertriebenen Tiefeneffekte gaben weitgehende Anregung zum italienischen Illusionismus, wobei freilich die Italiener den Schritt zu jener illusionistischen Verbindung von Wirklichkeitsraum und gemaltem Raum machten.

Sicher ist aber, daß Roger in diesem Falle der Gebende war, wie über-

haupt im 15. Jahrhundert die Italiener viel mehr bei nordischen Meistern in die Lehre gingen als umgekehrt. Erst im 16. Jahrhundert änderte sich das Verhältnis. Trotzdem wäre es in jener künstlerisch so empfindsamen Zeit ein Unding, wenn solch nordischer Meister blind, d. h. ohne Eindrücke aufzunehmen an Italiens vielfältiger Kunst vorübergegangen wäre. Es ist kein Zweifel, daß die späteren Werke eine gesteigerte Realisierung der plastischen Erscheinung bringen. Jene scharfen Tiefenfluchten und zugleich den gotischen Dreiklang im Tiefenakkord gibt er auf und läßt uns das Raumbild wesentlich klarer und auch plastischer erstehen. Die beiden Hauptwerke der Spätzeit bezeugen dies. Das für die Colomba-Kirche in Köln gemalte Triptychon in München läßt in der berühmten Anbetung der Könige (Abb. 159) das Prinzip gesteigert konzentrischer Gruppenbildung erkennen, indem zugleich die Architektur des Mittelgrundes, d. h. die Ruinenhütte dem Aufbau Geschlossenheit gibt. Soviel Reliefmäßiges auch in der Anordnung der Figuren erkenntlich ist, es will sich doch schon mehr räumliche Breite und gegenüber früheren Härten in Silhouette und Bewegung der Figuren ein behaglicheres Einfügen der Gestalten in den Raum ergeben. Von rechts kommt der Zug aus der Tiefe hervor. Noch mehr wird die Beruhigung der Linien und die Weitung des Raumes auf den schönen Flügelstücken bemerkbar. Die immer wieder nachgeahmte Verkündigung bringt eine angenehme Vereinfachung des Raummotives in vielmehr ruhigen Farbflächen und einfachen Formen. Auf der Darbringung im Tempel kommt es zu einer fast klassischen Ruhe und Größe der Form. Die Gestalten sind mit Maria in der Mitte zu einer räumlichen Gruppe zusammengefügt, die mit dem schön ausgeweiteten, prachtvollen Zentralbau, dem Inneren der Kölner Colombakirche, zu einer geschlossenen, abgeklärten Bilderscheinung von renaissancemäßiger Weiträumigkeit wird. Die nervösen, gotischen Tiefenakzente sind überwunden; das Breitflächige der Wände des Achteckes wirkt beruhigend. Grade hier reflektiert wohl italienischer Geist.

Noch mehr abgeklärt erscheint der 1455 bestellte Bladolinaltar in Berlin. Vorzüglich das Mittelstück überrascht durch breite Behaglichkeit und plastische Fülle, wie sich im Rahmen der als dunkle, schattige Tonmasse entwickelten Hüttenarchitektur die drei knieenden Gestalten halbkreisförmig um das Kind herum gruppieren. Ein weiches Dunkel entwickelt sich innerhalb der Hütte und legt sich modellierend um Joseph und Maria. Die dünne Durchsichtigkeit früherer Zeit ist überwunden. Aber auch die Härten eines scharf zeichnerischen Schnittes sind ausgeglichen, wie in gleicher Weise die beiden Flügelstücke erweisen, auf denen interessanterweise die Figuren kreisartig nach der Tiefe hin gruppiert sind, so daß die Gestalten z. T. uns den Rücken zukehren. Das setzt zum minde-

sten eine fortgeschrittene Raumvorstellung voraus. Auch hier verstärkt sich, selbst bei den im Freien knieenden Figuren rechts die Modellierung mit weicheren Halbschatten. So wächst mit dem in Italien erhöhten Sinn für gesteigerte Körperlichkeit von Figur und Raum auch das Gefühl für malerischen Zusammenschluß der Gestalten in tonigem Halbschatten.

Wir sehen von der Aufzählung der zahlreichen, dem Künstler selbst oder seiner Werkstatt zuzuschreibenden Werke ab. Es liegt wenig daran, das manchmal recht handwerksmäßige Schaffen ins einzelne zu verfolgen. Auch als Porträtist ist der Künstler interessant, besonders in dem scharfen Schnitt seiner mageren Gesichter und der harten Energie des Ausdruckes in bestimmten Gegensatz zu Eycks viel mehr weicher Art tretend. Man vergleiche das Rolinporträt in Beaune (Abb. 146).

Das lebhafte künstlerische Getriebe in den Niederlanden läßt eine Reihe tüchtiger Maler aufwachsen, die selten nur in näherer Beziehung zu Eyck stehen, zumeist aber mehr Rogers Einfluß erkennen lassen. Zu ersteren gehört Petrus Christus (ca. 1410 in Baerle geb., † 1472). 1443 in Brügge, erwirbt er dort 1444 das Bürgerrecht, wird 1469 Notabler der Malergilde. Es ist ein etwas nüchterner Geselle, der immer als Schüler des J. v. Eyck genannt wird, aber die Einflüsse des Roger und anderer Künstler erkennen läßt. Nichts von der Größe des Eyck zeigend, ist er in seinen Rauminterieurs von gewisser Intimität, indem er etwas Helldunkel entwickelt. Ein hl. Eligius und hle. Godeberta in Köln, datiert 1449, bringt den Typus des Halbfigurenporträts in genrehafter Aufmachung zum erstenmal, eine Form, die durch Jahrhunderte in den Niederlanden beliebt war. Eine gewisse farbige Kraft zeichnet seine Lokaltöne vor denen der Rogerschule aus. Sonst ist er ein ziemlich geistloser Künstler.

Stammt er nicht weit von holländischer Gernze, so bringt eine Anzahl holländischer Künstler die Malerei bald von jenen mehr zeichnerischen Prinzipien des Roger ab. Damit bringen sie früher als in Deutschland die sehr stark unter vlämischen Einfluß geratene Malerei wieder mehr malerischen Prinzipien näher. Voran steht Dierick Bouts (Stuerbouts) aus Haarlem; vor 1448 in Löwen, wo er heiratet und seit 1450 wohnt, † 6. Mai 1475; 20. Mai 1468 zuerst als Stadtmaler genannt. Er soll in sehr hohem Alter gestorben sein, was jedoch nicht ganz wahrscheinlich ist. Sein erstes datiertes Werk ist ein Porträt in London, Nat. Gal. von 1462; kaum Selbstporträt, in etwas steifer Haltung, ist es von gewisser Körperlichkeit, wie es in Dreiviertansicht vor dem Raumwinkel steht, so daß der beleuchteten Gesichtshälfte schattiger Grund und umgekehrt entspricht.

Sein berühmtestes Werk, der Sakramentsaltar aus Löwen, St. Peter, 1464—7 gemalt, offenbart ihn in seiner künstlerischen Individualität, die, weitab von Eycks Monumentalität und Rogers stilistischer Feinheit

stehend, eine eigene Kraft starken koloristischen Gefühles in sich trägt. Dargestellt ist auf der Löwener Mitteltafel und je zwei Flügelstücken, einst in Berlin und München, das mystische Spiel von der Menschwerdung Christi im Brot. Auf dem Mittelstück mit dem Abendmahl (Abb. 150) ist der Raum in außergewöhnlicher Breite und Offenheit entwickelt. Denkt man an die italienischen Cenacolo-Darstellungen bis auf Leonardo und ihre durchaus reliefmäßige Fassung, so ist man über die malerische Freiheit, mit welcher der rechteckige Tisch mit je drei Gestalten auf jeder Seite in den helldurchleuchteten Raum hineingerückt ist, erstaunt. Aber auch gegenüber gotischer Engbrüstigkeit und den schachtartigen Tiefenfluchten der Räume bei Roger fällt die in die Breite sich dehnende Raumgestaltung auf. Der gotische Tiefenvertikalismus ist überwunden; aber es zeigt sich auch nichts von renaissancemäßiger Reliefbildung. Es ist ein eignes, mehr malerisches Raumgefühl, das in dem helldurchleuchteten Zimmer, in der breiten Verstreuung der Figuren und der Entwicklung eines geschlossenen Mittelgrundes in Erscheinung tritt. Noch altertümlich ist die scharfe Zeichnung und zierliche Musterung, die am Boden, in den Gewändern u. a. auftreten. Auffallend gegenüber den durchsichtigen Farben Rogers sind die tiefen Lokaltöne und die Kraft des Kolorites der Gewänder, wie des Karnates. Es fehlt das nervös Aufgeregte, durchsichtig Abstrakte des wallonischen Meisters; breite Behaglichkeit, ruhige deutsche Sachlichkeit charakterisiert den Künstler holländischer Abkunft.

Vielleicht noch bedeutsamer als Interieur ist das Passahmahl, einst in Berlin. Auch hier stellt der Künstler den viereckigen Tisch in die Mitte und gruppiert die etwas starren Gestalten ringsherum. Wichtig ist die Entwicklung verschiedenartiger Räume hintereinander und zwar nicht im Sinne der aufgeregten Tiefenschichten wie bei Roger, sondern in der reichen malerischen Entfaltung des Stimmungstones, indem zu dem vorderen helldurchleuchteten Raum rechts hinten ein matter getönter Raum, links aber der Ausblick in die durchsichtige, freie Luft, zu grünem Rasen und heller Gartenmauer zugefügt wird. Die warme, tieftonige Farbigkeit verleiht den Bildern besonderen Reiz. Es ist im Kern in diesem feinen Ausspielen verschiedener Räume und ihrer Tonwerte gegeneinander schon alles vorhanden, was das Stimmungsinterieur der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts gebracht hat. Besonders an Pieter de Hooch fühlen wir uns erinnert.

Zu diesem Stimmungsinterieur kommt noch die Stimmungslandschaft. Gewiß gewinnt der Künstler noch nicht die Einheit zwischen Vordergrund und Ferne. Die Figuren stehen zusammenhanglos wie aufgeklebt vor der Landschaft. Aber in den schönen Fernblicken entwickelt der Künstler reizvolle Stimmungsbilder: auf Elias in der Wüste (Abb. 151)

bringt eine in tiefem Kobaltblau leuchtende Tallandschaft, wo ein klarer durchsichtig blauer Himmel und noch intensiverer blauer Ton über Wasser und Wiesen der Ebene steht. Grün leuchten die Wiesen vorn. Auf der Mannahlese, einst in München, umhüllt düstere Gewitterstimmung den Himmel; auf Abraham und Melchisedeck leuchtet und strahlt die weite Flachlandschaft mit rosa schillernder Stadt hinter den lichtgrünen Hügeln. So sind auch diese Landschaftsbilder Ahnungen dessen, was die holländische Malerei des 17. Jahrhunderts an Stimmungsgehalt in den weiten, freien Landschaftsraum hineinzulegen vermocht hat.

Von weiteren Bildern des Meisters sei noch der Gerechtigkeitsbilder in Brüssel gedacht, die von einem Löwener Triptychon 1468—75 stammen. Auch hier fällt die hölzerne Steifheit der langgestreckten, eckigen Gestalten auf, die puppenartig in das Bild hineingestellt erscheinen; auch hier wie stets bei Bouts zeigen sich tiefe Farbigkeit warmer Lokalfarben und eine gewisse Freiheit, mit der er die Figuren in den Raum gruppiert. Fehlt auch durchaus jede Kenntnis der perspektivischen Gesetze, indem die hinteren Figuren immer noch über die vorderen herausragen, so hat der Künstler sichtlich ein freies Raumgefühl. Die Weite und Tiefe des Raumes ist bei ihm in der Vorstellung lebendig. Er suchte die Figuren frei im Raum zu verstreuen und läßt sie aus der Tiefe herauskommen.

Außer diesen Hauptwerken der Meister seien der als „opus Theodorici Bouts Anno MCCCCLXVIII“ bezeichnete Erasmusaltar in St. Peter, Löwen, mit etwas starren Figuren, aber mit schöner, kräftig getönter Landschaft, bei tiefen Lokalfarben auch in den Gewändern, eine Madonna in London und ein etwas hölzernes Porträt bei Oppenheim, Köln, genannt. Das Triptychon in Granada, Kathedrale, eine feine Beweinung Christi im Louvre mit stimmungsvoller Landschaft und eine Grablegung in London, Nat.-Gal., scheinen der Frühzeit zu gehören; sie haben noch etwas Zartes und Vielfältiges in der Behandlung des Figürlichen wie der Landschaft.

Unter den übrigen, ihm früher zugeschriebenen Werken hat man neuerdings scharfe Auslese gehalten. Man hat sie auf zwei Meister verteilt. In dem einen sieht man den Aelbert Bouts, der zugleich Schüler des Hugo v. d. Goes war, den man nach einem Bild in Brüssel auch als den Meister der Himmelfahrt Mariä bezeichnet. Es sind grobe Formen, die an den jungen Goes erinnern, in blassem Karnat und derber Realistik. Daneben zeigt der Meister des Hausaltares der Familie Solly oder der Perle von Brabant genannt, in seinem Hauptwerk, dem Triptychon in München, weiche, etwas unbestimmte Gestaltung, empfindsame Behandlung und in der Landschaft wirkungsvolle Stimmungsbilder, so besonders auf den beiden Flügeln des Triptychons mit dem durch das schillernde Wasser watenden Christoforus und dem in grüner Landschaft schüchtern stehenden Johannes.

Ein Christus im Hause Simons in Frankfurt ist ein besonders feines Stück seiner Hand, warm und harmonisch gestimmt im Kolorit.

Diesem letzteren in gewisser Weichheit verwandt, hat es ein Aelbert Ouwater zu einer immerhin schon feinen Verschmelzung der Töne gebracht, dessen wir hier, bevor wir die Bouts-Schule weiter verfolgen, gedenken wollen. Er stammt aus Haarlem, wo er in einer Urkunde von St. Bavo 1467 ausdrücklich erwähnt wird. Sein dortiges Hauptwerk ist verloren; Berlin besitzt in der Auferweckung des Lazarus ein von Mander ausführlich beschriebenes Meisterstück. In den Typen dem Bouts verwandt, zeigt es in Farbe und Ton eine größere Durchsichtigkeit und zartere Tonwirkung als Bouts. Das Licht spielt wie ein fein schillernder, atmosphärischer Glanz um die hellen Farbtöne, die bei aller Buntheit doch ein gemeinsames Schillern haben. Eine tonige Wand zieht sich als dunkler Hintergrund hinter die Figuren; von oben her kommt das Licht aus der Tiefe; von einem fast weichen Sentiment ist die zarte Gestalt des Lazarus. Ein Judaskuß in München und eine Auferstehung Christi in Nürnberg stehen ihm nahe.

Aber bald bedurfte es im Wettstreit der Geister auf dem Gebiete der Malerei wieder einer energischen Persönlichkeit, die mit starkem Griff neue Gestalten und Gebilde aus den Wirklichkeitswelten heraus zu bannen wußte. Freilich wirkt in den Niederlanden weniger als in Deutschland die entnervende Kraft einer übertrieben feinen Stilisierung. Es herrscht eine gewisse Passivität, die erst von gewaltiger Hand und bewußter schöpferischer Persönlichkeit gesprengt werden mußte und an Stelle sentimentaler Stilisierung wieder starken Naturalismus setzen sollte. In Hugo van der Goes erhebt sich diese befreiende Persönlichkeit schöpferischer Kraft. Aus ter Goes auf Zeeland stammend, ist er geborener Holländer und dies rein germanische Blut tritt überall bei ihm zutage. Er wird etwa 1430 geboren sein. Schon 1500 wird er in der Chronik des Gaspar Offhuys von Tournay als „Meister ohne seines gleichen auch jenseits der Alpen“ gelobt, in dessen Atelier neben vielen anderen hohen Herren auch Erzherzog Maximilian Besuche abstattete. In der Schedelschen Chronik von 1494 bemerkt Hieronymus Münzer aus St. Bavo zu Gent: ein Genter Meister sei oft gekommen den Altar der Brüder van Eyck zu studieren und aus Verzweiflung über die eigene geringe Kunstfertigkeit sei er trübsinnig geworden. Wieviel Wahres an dieser und anderen Legenden, etwa daß er zu sehr dem Wein zugesprochen hätte, ist, läßt sich nicht mehr verfolgen. Jedenfalls ist er 1465—76 in Gent und Brügge tätig. Er war ein Schüler des Dierck Bouts, 1478 wird er nach Löwen berufen, Bouts hinterlassene Werke abzuschätzen. 1482 ist er zu Roosendale bei Brüssel als Laienbruder gestorben. Pictor Hugo van der Goes humatus quiescit; dolet ars, cum similem sibi modo

nescit? In einem alten Lobgedicht auf die niederländische Malerei heißt es Hugues de Gand, qui tant eut les tretz netz.

Am Hippolytus-Schrein zu St. Sauveur-Brügge finden wir ihn zusammen mit Dirck Bouts. Er führte den rechten Flügel desselben aus. Künstlerisch trennt ihn von diesem seinem Lehrer sein ganz anderes Temperament, das gegenüber dessen ruhiger Schlichtheit, die manchmal etwas Trockenes hat, eine vielmehr starke Leidenschaftlichkeit offenbart. Wenn ein Künstler des Jahrhunderts den Namen eines Naturalisten verdient, so ist es dieser Goes. Mit rücksichtsloser Energie und einem fast fanatischen Naturdrang sucht er die weite Welt der Erscheinungen zu erfassen und mit fast wildem Leben zu erfüllen. Das zeigt am meisten vielleicht ein Klappaltärchen in Wien. Auf der einen Seite eine leidenschaftlich aufgeregte Grablegung mit eigentümlicher Komposition, wo der erstarrte Leichnam Christi in einer Diagonale und die Gruppe der aufgeregten Frauen in der rechtwinklig dazu laufenden anderen Diagonale eine starke Tiefenakzentuierung aufweisen. Interessanter noch ist das andere Bild mit dem Sündenfall (Abb. 152). In einer wundervoll schillernden Landschaft mit feinsten farbigen Reizen der grünen Bäume und Wiesen stehen Adam und Eva, so plump und unbeholfen, wie der Künstler fern von Antike und Renaissance sie eben nach der Natur, nach den wenig vollkommnen Modellen gebildet hat, formal unschön und ungeschickt. Aller Reiz liegt in der Farbe und Oberflächenbehandlung, indem zugleich eine gewisse Sinnlichkeit in dem Fleisch mit dem bleichen, vor dem Grün der Umgebung helleuchtenden Ton gegeben ist. Überraschend aber ist der Apfelbaum mit der vollen Krone und dem flackernden Schillern des Lichtes, wie es zwischen den Blättern vom strahlenden Himmel her durchbricht; wir ahnen das Vibrieren der zitternden Lichtwellen. Alles ist voll von individueller Beobachtung und starkem Naturgefühl; man kann kaum sonst im Jahrhundert eine gleich eigne, jeder Tradition oder jedem Erlernten fernere Darstellung finden wie gerade diese. Sicher erscheint Goes als einer der selbständigsten, naturwüchsigsten Künstler, die das Jahrhundert hervorgebracht hat. Gegenüber dem objektiven Naturalismus Eycks vertritt er den subjektiven Naturalismus.

Wie er zu genialer Monumentalität aufzusteigen vermochte, das erweist am besten vielleicht ein Werk, das neben dem Genter Altar des Eyck als das bedeutsamste und seiner Zeit auch berühmteste Meisterstück niederländischer Hand genannt werden muß, der Portinari-Altar, der 1470 von Tommaso Portinari, einem florentinischen Kaufmann in Brügge, für seine Vaterstadt bestellt, 1476 nach dort, nach S. M. Nuova gebracht, sich in der Academie befindet. Sicher hat kein Bild soviel Aufregung in die Florentiner Künstlerschaft gebracht wie dieses Werk, das zum ersten Male in ganz großer Form den Italienern die Pracht nordischer Farbe und der

Ölmalerei vermittelte. In der Tat gehört besonders das Mittelstück (Abb. 153) zu den kraftvollsten Äußerungen künstlerischer Schöpferkraft. Wie ist da die große, greifbare Wirklichkeit, die lebendige Natur gebannt, die aus der Vielfältigkeit und Beweglichkeit der Erscheinungen einerseits, aber auch aus der Größe der Formen und der Weite des lichtdurchstrahlten Raumes zu uns spricht! Welch leidenschaftliche Kraft gehörte dazu, diese derben Hirtengestalten rechts in ihrer lebhaft herandrängenden, von Neugierde getriebenen Bewegung zu erfassen! Wieviel Einzelbeobachtung, sorgfältigstes Naturstudium war nötig, all das vielfältige, bunte Beiwerk von brokatgeschmückten Engeln, Blumen und Vasen u. a. festzuhalten! Aber auch welche malerische Größe der Vorstellung befähigte ihn, um diesen freien Raum wirklich immer vor sich zu haben, den Kranz von Engeln über den helleuchtenden Boden um das Christkindchen zu streuen und wiederum in den weichen Halbdunkeltönen links den tönenden Schattenakkord zu dem freien Lichtraum rechts zu gewinnen! Die sinnliche Realität, mit der hier der Künstler die lebensvolle Komposition an uns heranrückt, geht ebenso wie die malerische Geschlossenheit, mit der er weichtönend den Raum als vollwertige große Erscheinung zusammenfügt, weit über Jan van Eyck hinaus. Es ist die erste große, ganz freie Schöpfung der Malerei, das Problem der Malerei als farbige Raumkunst ist hier zum ersten Male vollkommen gelöst. Das ist das malerische Meisterstück des Jahrhunderts. Die Florentiner erkannten es; sie pilgerten zu ihm, wie zu einem Heiligtum. Unter denen, die in Schule gingen, war kein geringerer als Leonardo da Vinci. Mit Seherblick erfaßte er die vielmehr halbbewußt im nordischen Genie schlummernden Grundgedanken und formte sie zu großen, durchdachten Kunstprinzipien. Alles was er an rein malerischen Werten später formte, in Raumtiefe und Helldunkel, Lichtspiel und Tonstimmung, hat in diesem nordischen Werk seinen Urgrund. Man beobachte besonders die wunderbar abklingenden Töne links von der Gestalt des in dunklen, pelzgeschmückten Mantel gehüllten Joseph zu dem tonigen Helldunkel der Hütte und hinaus in die Ferne. Selbst die große Charakteristik der Köpfe der Hirten sowohl wie der Heiligenfiguren auf den Flügeln haben Eindruck auf die Florentiner gemacht und Nachahmer gefunden, ebenso wie die überraschende Ausdruckskraft der Geste und der Bewegung in sprechender Linie gewirkt hat (Botticelli). Das ist wiederum ein Dokument für den starken Einfluß nordischer Kunst im Italien des 15. Jahrhunderts! Auf die schönen Landschaften, besonders auf den rechten Flügel mit der feinen, kühlen Winterstimmung sei hingewiesen.

Ich kann nicht umhin, zur Erkenntnis der malerischen Werte des Portinarialtars einen Vergleich mit Rogers Anbetungsaltar in München (Abb. 149) zu machen. So ähnlich der Aufbau der Mittelstücke ist, so verschieden

die Auffassung. Bei Roger ist allüberall die sprechende Linie tätig; er zeichnet die Ruinenkulisse scharf vom Himmel ab, belebt jede leere Fläche mit kleinem Liniengekräusel, Blümlein, Details, Falten des ausgebreiteten Mantels, schneidet auch die einzelnen Figuren scharf in der Silhouette heraus, umhüllt nichts mit tonigen Schatten, sondern kennt nur das kalte, harte Freilicht, zeichnet bis in die weiteste Ferne jedes Ding dünnlinig scharf heraus. Ganz anders Hugo v. d. Goes. Er kennt sowohl die malerischen Werte der Schatten und des Helldunkels, indem er den linken Teil des Bildes in diesem schweren Ton weich zusammenfügt, als auch die Kraft des breit auffallenden Lichtes. Ebensowenig wie er jene Schattenmassen zerteilt, zerkleinert er mit kleinem Liniendetail die wirkungsvoll leuchtende Bodenfläche. Er meidet das Trennende der schneidenden Linie, und erstrebt vielmehr das Zusammenfügende der raummodellierenden Licht- und Schattenmassen, aus denen für seine malerische Vorstellung der helldurchleuchtete Freilichtraum oder der verdämmerte Helldunkelraum ersteht.

So stehen zwei Künstlergestalten fast zeitlich und örtlich nebeneinander, wie sie verschiedener und widersprechender kaum gedacht werden können. Der zierlich elegante, religiös sentimentale Roger von gotischem Wesen, der in der empfindsamen Linie genugsam Ausdruck für sein frommes, sicher aber nicht allzu gewaltiges Wesen fand. Man nehme seine dürren Gesichter mit dem gleichmäßig affektiert sentimentalen Ausdruck, die mageren Hände mit der immer gleichen Geste, deren spitze Finger nicht zu berühren oder zuzupacken wagen. Man halte daneben Goes' wuchtige Monumentalität und leidenschaftliche Urgewalt, mit der er die Größe der Erscheinungen gepackt und zu einem gewaltigen malerischen Ganzen zusammengefaßt hat. Seine Gestalten sind Individuen urwüchsiger Art, derb, grobkörnig, von sinnlicher Fülle der Formen. Breite schwere Bauernhände sind es und kräftige Charakterköpfe in weichstem Licht und sinnlicher Farbenfülle strahlend. Alles rauscht in kräftigsten Tönen; die Energie der künstlerischen Vorstellung steht im blendendsten Gegensatz zu des anderen feinfühliger, dünner Weise. Das ist der kräftige, imposante Ton eines lebensbewußten Naturalismus gegenüber jener sensiblen Stilisierung.

Dieser Portinarialtar ist in der Leidenschaftlichkeit des Naturalismus sicher das kraftvollste Werk des Meisters. Mancherlei Unbeholfenheiten, wie etwa die starren Engelsfiguren mit alten Gesichtern weisen es in seine Frühzeit. Vielfach ausgeglichener und in malerischer Gestaltung von fortgeschrittener Feinheit ist die Anbetung der Könige in Berlin (Abb. 154), sein koloristisches Meisterstück. Die Komposition betreffend wird man eine geschlossene Gruppenbildung mit beherrschender Linie und reliefmäßigem Zusammenschluß der Figuren nicht erwarten. Sie ist vielmehr deutlich malerisch-räumlich. In die Mitte des übereckgestellten, offenen Pyra-

midalkubus, dessen vordere Diagonale die beiden Eckfiguren betonen, rückt er die liebenswürdige Figur des knieenden Königs, der sich nach links zum Kinde wendet. Rechts hinten nach der Ecke der Raumpyramide geschoben, kniet der andere König, dem eine knieende Zwischenfigur den Becher reicht. Schon dies Wohlabgewogene der Komposition läßt einen entwickelten Meister erkennen. Das Bedeutsamste dabei ist, wie er deutlich bewußt in der Vorstellung mit dem Raum als einer zu füllenden Masse arbeitet. Hell strahlt der Boden rings um den knieenden König auf. Hinzu kommt eine entwickelte Schönheit der Farbenakkorde, die reich und vielfältig in Rot, ferner in Grün und Blau schwingen. Auch die Maltechnik, der feine Duft, den er über Licht und Halbschatten legt, ist von größtem Reiz, fern von der spröden Eckigkeit und Urkraft des Portinarialtares. Auch die Falten sind wesentlich weicher, alles ist geschmeidiger, wie die Verteilung von Licht und Schatten wesentlich harmonischer geworden ist.

Ist hier alles weicher, schönheitlicher Zusammenklang, so überrascht ein anderes Werk, der Tod der Maria in Brügge, Stadtmuseum, durch die leidenschaftlich zerrissene Bewegtheit der Figuren. Um das Bett der sterbenden Maria, deren Gestalt in kühner Tiefenverkürzung gegeben ist, drängen sich wild erregte, heftig gestikulierende Gestalten und Charakterköpfe. Bleiches fahles Licht, blasse Trostlosigkeit liegt über den Gestalten, deren krankhaft unruhiges Temperament uns von den Leiden des an Schwermut kranken Meisters zu erzählen scheinen. Aus der vielfältigen Charakteristik der Köpfe sprechen wiederum eine starke Beobachtung und tiefe Verinnerlichung. Weiter kommt nur noch eine Anbetung der Hirten in Berlin in Betracht. Dieses Stück steht zwischen dem Portinarialtar, an den die beiden bärtigen, den Vorhang zurückziehenden Gestalten erinnern, und dem Tod der Maria, mit dem das bleiche Licht der Hauptfiguren und die Typen der Bauern Ähnlichkeit zeigen. Freilich fehlt etwas von der naturwüchsigen Kraft des Meisters, so daß man die Mitarbeit von Schülern annehmen möchte. Das Originellste sind die beiden Bauern, bei denen der Künstler das lebhafte Zuspringen, also eine vorübergehende Bewegung festzuhalten strebt, sicher einer der ersten Versuche der Momentaufnahme im Bilde. Im übrigen sieht er auch hier den Raum, der sich hinter dem Vorhang auftut, frei und offen.

Mit diesem Hugo v. d. Goes hat der Naturalismus des Jahrhunderts seinen Höhepunkt erreicht. Auch dieser Naturalismus ist der sprechende Ausdruck eines intensiven Naturinstinktes, eines Lebensgefühles, das sich in die Wirklichkeitsvorstellung, in die Raum- und Lichtgestaltung im malerischen Sinne umsetzt. Vor solchem mit der Leidenschaftlichkeit eines naturstarken Daseinsempfindens erfaßten Realismus ist nichts lächerlicher, als den Naturalismus immer nur als Naturkopie zu verurteilen. Nur in dem

Verlangen, die Wirklichkeit und ihre Erscheinungen mit dem starken eignen Lebensbewußtsein zu durchdringen, wurzelt der Drang zu bildnerischer Gestaltung. So ist der Wesenskern jedes schöpferischen Künstlertums individuelles Naturgefühl, das sowohl passiv die Natur reflektiert und sie im Kunstwerk wieder aufleben läßt, wie aktiv das eigne Temperament in die reflektierte Naturerscheinung hineinträgt.

Noch ein anderer, Jodocus oder Josse von Gent, zeigt einen Zug ins Große. Auch er hat Beziehungen zu Italien. 1468 wird er von Federico da Montefeltre nach Urbino berufen. Das in der dortigen Galerie befindliche Abendmahl (nach 1474 voll.) zeigt deutliche Zusammenhänge mit Hugo v. d. Goes und dessen stark charakterisierten Köpfen. Wir spüren aber auch in der gesetzmäßigeren und mehr reliefartigen Gruppierung, wo der Tisch sichtlich hinter die Hauptgruppe geschoben ist, die Einflüsse italienischer Kompositionskunst. Eine Reihe verstreuter Idealbildnisse (im Louvre, Pal. Barbarini, Rom, Berlin und London) von Philosophen und Schriftstellern mit Allegorien der freien Künste greift zur italienischen großfigürlichen Darstellung, indem zugleich die Erkenntnisse der wissenschaftlichen Perspektive zum Illusionismus im Sinne des Melozzo da Forli verwertet sind. Freilich fehlt der geistigen Auffassung der Schwung, und die Gestalten wirken bei tüchtiger Maltechnik doch spießbürgerlich-trocken. Es ist die Innigkeit des Ausdrucks, das Intime nordischer Auffassung verloren gegangen, ohne jedoch das dramatische Pathos des Italieners zu erreichen. Gewiß ist die Struktur des menschlichen Körpers besser verstanden, aber sie ist noch weitab von leidenschaftlicher Durchdringung.

Das Jahrhundert klingt aber anders aus, als es begonnen hatte. Und wie es immer in der europäischen Kultur ist, es klingt allüberall im Abendlande gleich aus. Das Jahrhundert hatte mit himmelstürmender Energie begonnen; oder sagen wir besser mit erdenerobernder Gewalt. Was man sich erkämpfte, war die weite Welt des Sichtbaren. Aber wie sich alles aus der Ferne weiter überschauen läßt und der Blick aufs Ganze gerichtet bleibt, während der, welcher näher heran tritt, leichter am Einzelnen haften bleibt, so war es auch damals. Im Verlaufe des Jahrhunderts vertiefte man sich; der Naturalismus geht bald viel mehr aufs Einzelne. Zugleich aber entwickeln sich dank der erhöhten Vielfältigkeit der Ausdrucksformen und der leichteren Handhabung der technischen Hilfsmittel auch mehr kleinere Geister zu geschickterer Ausdrucksweise. Aber ihre geringere Schwungkraft hat sie zu wesentlich kleinerer Form verdammt. Es ist eine stattliche Reihe tüchtiger Meister, von denen keiner weder im naturalistischen noch im stilistischen Sinne ein Eroberer genannt werden kann, die aber in der liebenswürdigen Art und angenehmen Ausgeglichenheit besonders dem Durchschnittsempfinden leicht begreiflich sind. Sie sind zugleich sehr pro-

duktiv gewesen, wobei freilich das Gleichartige der Motive: die Wiederholung immer derselben Gestalten nicht grade Zeugnis für eine reiche Phantasie abgeben. Man muß bei ihnen bescheidener sein. Ihr Schaffen ist vielmehr ein Selbstverständliches und hat nichts vom Problematischen der großen Entdecker.

Drei Meister verdienen vorzüglich als Vertreter dieser leichtschaffenden Generation genannt zu werden. Hans Memling, Gerhard David und Geertgen tot San Jan. Hans Memling ist ein eingewanderter Deutscher, der etwa 1440 in Mömlingen bei Mainz geboren, zu Roger in die Lehre ging. „Hayne jone paintre" wird er 1459 als Geselle in dessen Werkstatt genannt. Das Feld seiner Tätigkeit ist Brügge, wo er 1494 gestorben ist. Er verleugnet aber, so sehr er sich von seinem Lehrer beeinflussen läßt und dessen Figuren wie Bildtypen übernimmt, nie seine rheinische Abstammung. In seiner geschmeidigen, fein empfindsamen Weise meidet er das Harte, geht jeder strengen Charakteristik wie scharfen Stilisierung aus dem Wege und sucht vielmehr das Melodisch-Musikalische. Er hat in Perugino, Raffaels Lehrer, seinen geistesverwandten Genius in Italien. Wenn er seinen Meister nachbildet, wie etwa auf einem Madrider Triptychon oder auf dem Florianaltar zu Brügge, Johannisspital von 1479 den Münchener Altar Rogers mit der Anbetung der Könige, wird alles zarter, weicher und weniger scharf in der Stilisierung. Immer wiederholt er das Motiv der Madonna zwischen Stiftern und Heiligen thronend als Mittelstück von kleinen Klappaltärchen, so auf einem Stück in Chatsworth von 1468 (Abb. 155) oder im Johannisspital zu Brügge (1479), endlich im Louvre (1484). So zart und fein die Malweise und Lichtbehandlung, so liebenswürdig die Auffassung ist, er wird in der mangelhaften Individualisierung der Gestalten und der streng harmonisch gleichmäßigen Komposition auf Grund des pyramidalen Aufbaues leicht schemenhaft. Er ist ein sehr fruchtbarer Künstler gewesen und außer zahlreichen Altärchen hat er viele Porträts, die etwas gleichgültig im Ausdruck sind, auch manche kleinfigurige Darstellungen, miniaturhaft fein, so in Lübeck und Danzig Passionsszenen geschaffen. Das Reizvollste jedoch ist der Ursulaschrein in Brügge, Spital, mit wirklich liebreizenden Darstellungen von flüssiger Erzählung und zarter Empfindung.

Künstlerisch vielleicht doch von höherer Qualität, besonders in der Lichtbehandlung von großer Feinheit ist Geertgen von Haarlem, tot Sint Jans, etwa 1492, 28jährig im Ordenshaus der Johanniter zu Haarlem gestorben. Sein Lehrer war Ouwater. Sein Hauptwerk sind zwei Flügel eines Kreuzigungsaltares der Johanniterkirche in Wien (Abb. 156): die Beweinung von tiefster Empfindung und sehr reicher, schöner Farbengebung. Es ist interessant, den engsten Zusammenhang mit Hugo van der Goes festzustellen, indem die niederknieende, schwarzbärtige Gestalt rechts

eine genaue Kopie des einen Königs der Berliner Anbetung ist, ebenso wie auf dem Martyrium des Johannes in Wien die von rechts herantretende Gestalt an den heranschreitenden König ebenda erinnert. Zu dem Glanz des Lichtes und der lebhaften Farbigkeit vorn tritt ein reiches, lichtes Grün in den Wald- und Wiesengründen hinten. Ein Johannes auf Patmos in Berlin mit sehr reizvollem, landschaftlichen Grund offenbart den geborenen Landschaftsmaler, der vielleicht in der strotzenden lichtgrünen Pracht der Gründe Goes' Schüler ist. Interessant sind einige Nachtstücke, wo er den rötlichen Schein des Fackellichtes festzuhalten sucht, so auf einer Anbetung des Kindes, einst in Berlin, Kaufmann. Es ist das erste Mal, daß im Norden die künstliche Beleuchtung wie die dunkle Nacht geschildert wird. An Ouwater erinnern besonders sein Sippenbild in Amsterdam mit einem zart gestimmten Kirchengewölbe und die Auferweckung des Lazarus im Louvre, während die Anbetung der Könige in Prag, Rudolphinum, wiederum in Beziehung zu Goes steht. Man kann nur bedauern, daß dieser begabte Künstler schon mit 28 Jahren aus seinem fruchtbaren Schaffen herausgerissen wurde. Er erscheint, wenn auch nicht als eines der stärksten, so doch als eines der vielseitigsten und zugleich liebenswürdigsten Talente.

Gleichgültiger läßt uns das Werk eines anderen Holländers, des Gerhard David, der etwa 1460 in Oudewater geboren, wohl ein Schüler Geertgens war. 1483 kam er nach Brügge und gewöhnte sich unter Memlings Einfluß eine etwas handwerksmäßige z. T. elegante Manier an. 1484 ist er Meister der Lukasgilde in Brügge und ist 1523 dort gestorben. Indem er weit in die neue Zeit hineinwächst und auch später den Einfluß der Romanisten, des Massys aufnimmt, wirkt er als verbindender Übergangsmeister. Schon seine Gerechtigkeitsbilder in Brügge von 1498 lassen eine sichtliche Befreiung von der strengen Manier und eine Lockerung der Figuren, ein leichteres Zusammenfügen derselben im Raum, wie Bildrahmen erkennen. Eine Hochzeit zu Kana im Louvre (Abb. 157) wirkt in dem reichen und räumlich ziemlich freien Zusammendrängen der Figuren, die sich weich und in vollem Licht hintereinander schieben, ebenfalls schon im Sinne der beginnenden Hochrenaissance, die im Norden sowohl wie im Süden das bildmäßige Zusammenfügen von Figur und Raum, von Gestalt, Gruppe und Architektur gefunden hat.

Damit schließen wir das Kapitel der Niederländer des 15. Jahrhunderts mit diesem Meister, der langsam in eine neue Zeit hineinleitet, indem zu gleicher Zeit auf anderen Bildern seiner Hand leise ein anderer mehr repräsentativ-dekorativer Geist hervortritt. Das gehört nicht mehr in dieses Jahrhundert der künstlerischen Wiedergeburt des Individualismus, die wir „Frührenaissance“ nennen und deren Eigenart und hervorragendes Verdienst vor allem eines gewesen ist, die Individualisierung in realistischem



Abb. 178. Hans Holbein d. Ält., Beschneidung und Darbringung. 1502. Pinakothek, München.



Abb. 179. Hermann Rode, Lukasbild. 1484. Mus., Lübeck

Abb. 180. Meister des Marienlebens, Wochenstube. A. Pinakothek, München.



Abb. 181. Meister von St. Severin, Anbetung der Könige. Wallraf-Richartz-Mus., Köln.

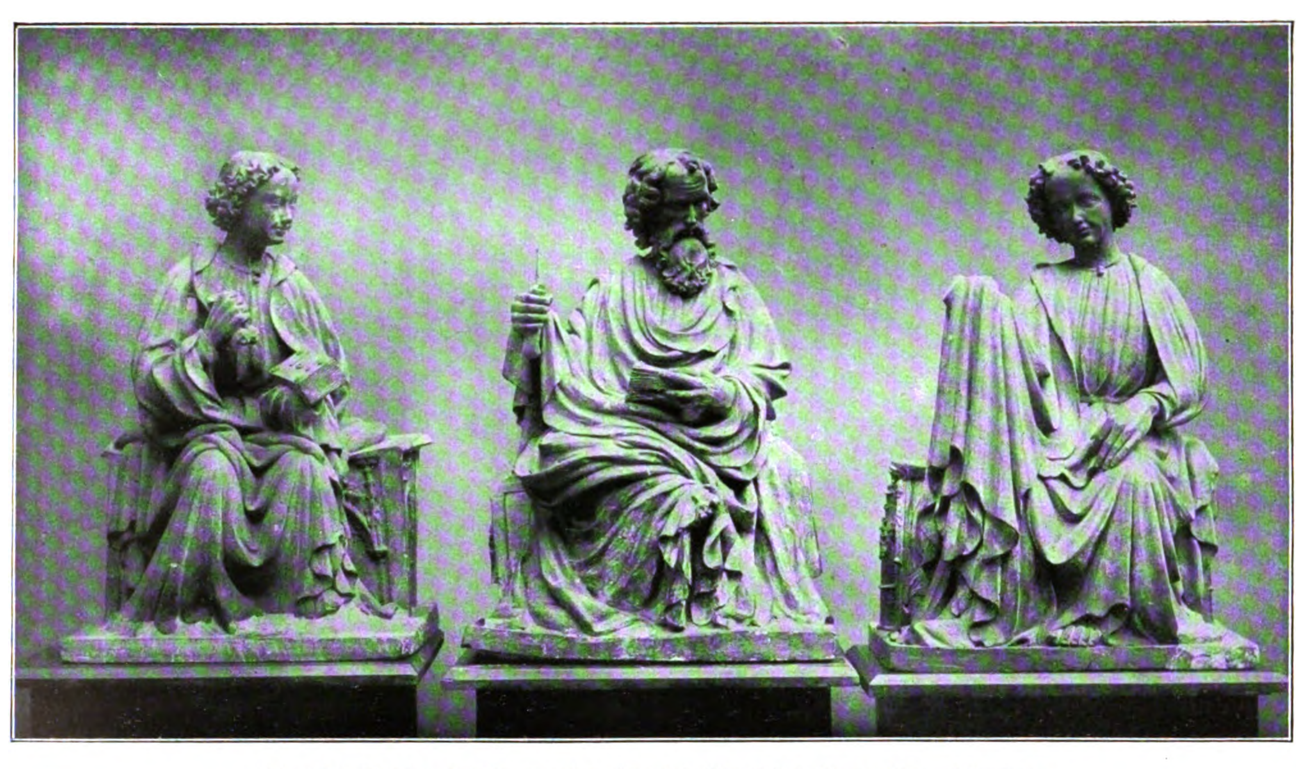


Abb. 182. Meister der Tonapostel, Apostel. Um 1410. Germ. Mus., Nürnberg.

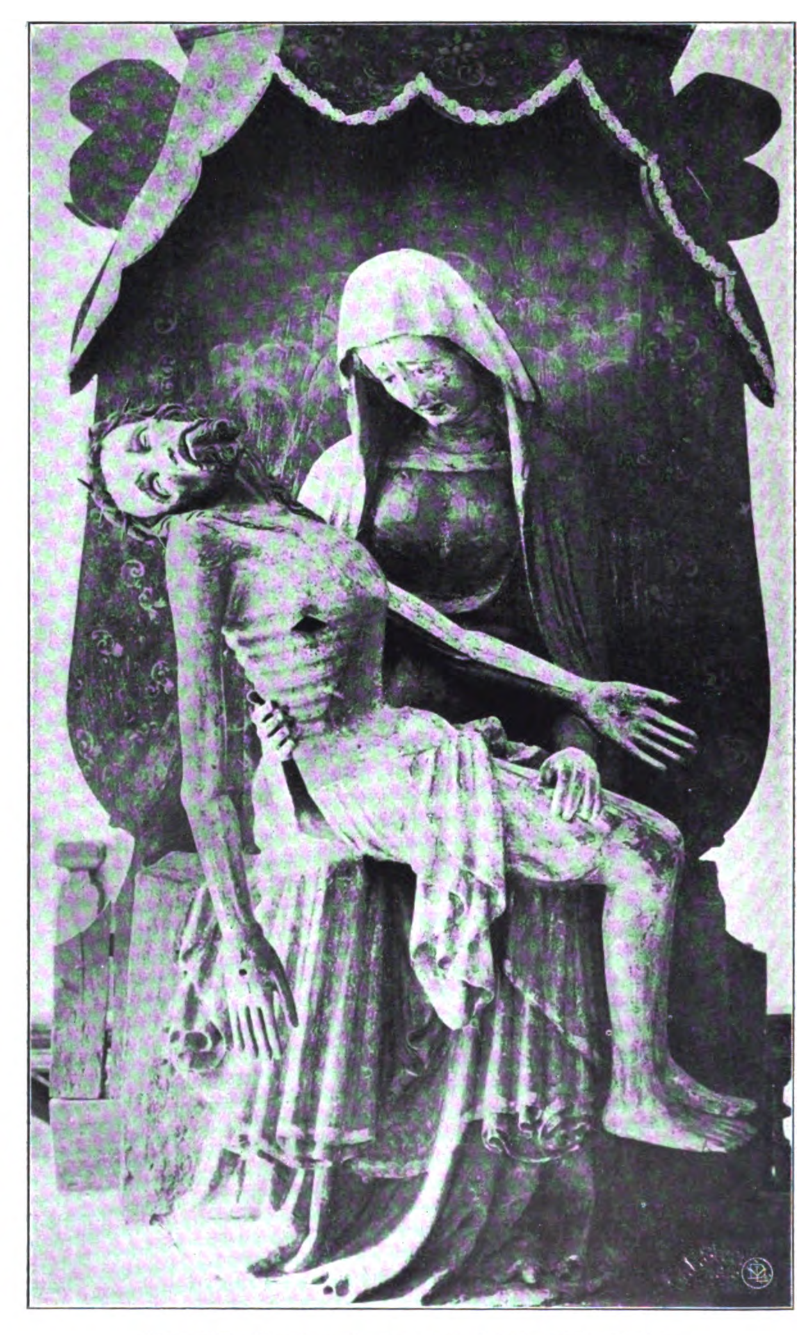


Abb. 183. Thüringisch, um 1420. Pietà. Holz. Erfurt.



Abb. 184. Mittelrheinisch. (?) Um 1430.
St. Johannes, Thorn.



Abb. 185. H. Multscher, Madonna. 1457. Sterzing.



Abb. 186. Mittelrheinisch. (?) Um 1430.
Marienkapelle, Würzburg.

Abb. 187. Nürnberger Meister von 1440. Mad. in Strahlenglorie. S. Sebald, Nürnberg.



Abb. 188. Nürnbergisch, hl. Christoforus. 1442. S. Sebald, Nürnberg.



Abb. 189. Mittelrheinisch, Grabmal des Konrad von Daun († 1434). Dom, Mainz.

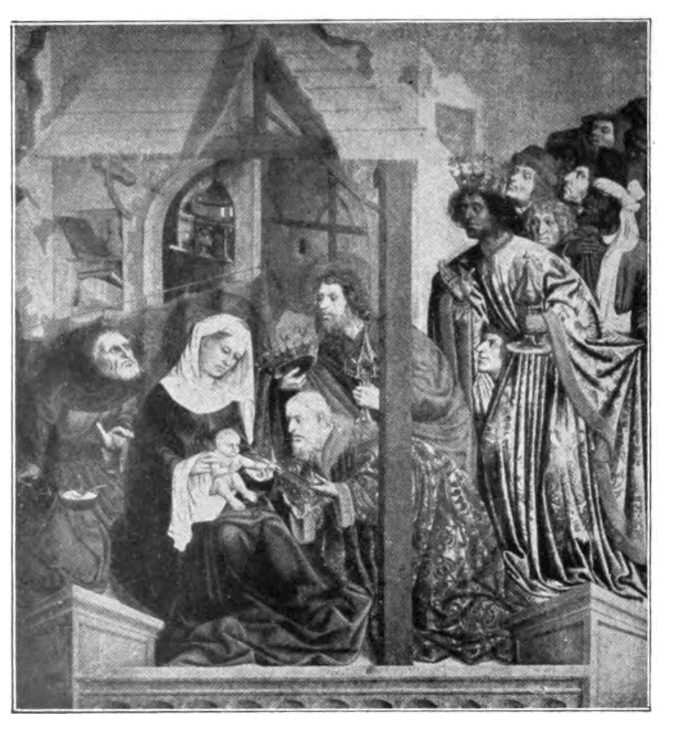


Abb. 190. H. Multscher, Anbetung der Könige. 1437.
Kais.-Friedrich-Mus., Berlin.



Abb. 191. H. Multscher, Christus vor Pilatus. 1437.
Kais.-Friedrich-Mus., Berlin.



Abb. 192. Veit Stoß, hl. Andreas. Um 1500. Nürnberg.

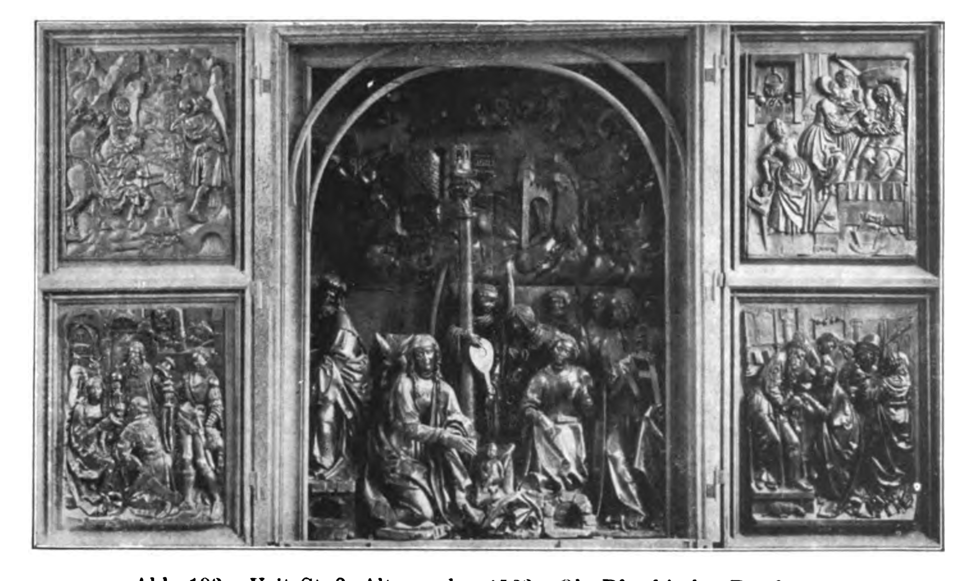


Abb. 193. Veit Stoß, Altarwerk. 1523. Ob. Pfarrkirche, Bamberg.

Sinne sowohl, d. h. durch Eroberung der Erscheinungswelt der Natur in einem mehr objektiven Realismus am Beginn (van Eyck), wie in der individuellen Durchdringung dieser neugewonnenen Darstellungswelt mit subjektivem Empfinden, mit Ausdruck und Leidenschaft am Ende (Goes). Es ist eine Zeit absoluter Wahrhaftigkeit und starker Innerlichkeit zugleich, so überreich und vielfältig, wie kaum eine Zeit. Freilich fehlt diesen einfachen Menschen durchaus jede Absichtlichkeit und Berechnung der Wirkung, es fehlt ihr darum auch der Sinn für die Gesamtheit, für die Einheit. Das hat im künstlerisch-subjektiven wie dekorativen Sinne erst das nächste Jahrhundert, die Hochrenaissance gebracht.

---

16. Die malerische und die plastische Raumgestaltung des K. Witz und M. Pacher im Widerstreit.

Vielleicht ist es der hervorragendste Erweis für die im Wesen des Menschen tief begründete und als Ausdruck des Lebens geforderte Notwendigkeit des Realismus in der Kunst, daß alle in kleinlichem Naturalismus ausartenden Epochen mit gewaltigem Antrieb ansetzten. Nicht Naturkopistenehrgeiz, sondern innerer Wahrhaftigkeitsdrang, zur Bewußtheit erwachendes, unbändig in Wirklichkeitsfreude aufbrausendes Lebensgefühl hat immer den ersten Anlaß zum Realismus gegeben. Solch neues, starkes Daseinsgefühl und gewaltig ansetzender Schöpferdrang durchbeben seit 1400 die abendländische Kulturwelt. Es war ein gemeinsames, alles durchdringendes großes Wesen in der Zeit, das allüberall in Italien sowohl wie in Burgund, in den Niederlanden wie auch in Deutschland emporquoll. Das ist wiederum ein Zeugnis für den inneren Zusammenhang, der den großen, historischen Organismus des Abendlandes bezeugt. Burgund hatte seinen Claes Slueter, Italien seinen Donatello und Masaccio, die Niederlande ihren van Eyck.

Auch Deutschland gebar damals schöpferische Genialität. Das Überraschende ist hier wie überall die ungeheure Bewußtheit künstlerischen Willens und die fast einseitige Wucht, mit der die Individualität hervorbricht. Hans Multscher, den großen Bildhauer, und seine Malereien, die Berliner Flügelbilder, werden wir im Abschnitt der Plastik behandeln, weil auch diese Bilder die plastische Gestaltungskraft des Meisters so charaktervoll bezeugen. Wie wuchtig geformte Hochreliefs stehen sie in der Kraft der plastischen Form überzeugend vor uns, während alles, was Malerisches wie Raumbildung betrifft, vernachlässigt ist.

Der große Maler, der van Eyck der Deutschen, hat Konrad Witz geheißen. Bevor wir zu ihm kommen, haben wir eines anderen schwäbischen Meisters zu gedenken, des Lukas Moser, „maler von Wil" (Weil) nennt er sich auf seinem Altaraufbau in Tiefenbronn. Fast wehmütig klingt es weiter auf der Inschrift: „schri (schrei) kunst, schri und klag dich ser, dein begehrt jetz niemer (niemand) mer, so o we 1431." Dieser Altar, in der Mitte eine geschnitzte von Engeln gehaltene Magdalena, von langem Haar umwallt, bringt auf den Flügeln Bilder mit legendarischen Erzählungen (Abb. 158). Wenn wir an diesen romantisch angehauchten Realismus und die weiche Formenwelt herantreten, weht es uns wie von schwäbischer Dichtermelancholie an. Alles erscheint wie ein gefühlsmäßiges Ahnen der Wirklichkeit. Ohne sachliche Kenntnis der perspektivischen Gesetze bei oft übertriebenen Überschneidungen und Verkürzungen zeigt sich überall ein lebendiger Realismus. Denken wir an die dünnen, durchsichtig-zarten Bildungen der rheinischen Schule aus den ersten Jahrzehnten des Jahrhunderts, so erkennen wir, daß der aufgeregte, lineare Stil wie auch in der Plastik durch den weichen Stil abgelöst ist. Das Zeitkostüm ist an Stelle des idealen Kostümes getreten und das in den Miniaturen großgezogene genrehafte Wesen der Erzählung gibt den Szenen etwas Naturwahres und Gegenwärtiges. Der Wirklichkeitssinn der Renaissance ist wach geworden. Besonders die Gastmahlsszene in der Bekrönung ist von liebenswürdiger Natürlichkeit der Darstellung. Dazu haben diese Gestalten gewisse körperliche Festigkeit und Rundung. Die Freude am hübschen Beiwerk, am Nebensächlichen, ist gewiß auch ein Erbteil der aus den Niederlanden her einströmenden, naiven Freude an der reichen Vielfältigkeit der Erscheinungswelt. Innerlich schön ist die Milde, die seelische Weichheit, die aus den Bewegungen Christi und den sanften, flüsternden Figuren spricht.

Nirgends wird der Meister kleinlich oder allzu miniaturhaft fein. Schon er überrascht wie später Witz durch eine unbedingte Großzügigkeit, die vor allem Sinn und Gefühl für den Stimmungswert einer Darstellung hat. Schauen wir etwa in den Kirchenraum hinein, wo der Körper der Heiligen hin zum Abendmahl nach Aix getragen wird, so überrascht die weiche Behandlung, mit der der Kirchenraum in seinen großen rundbogigen Formen gebildet ist, gegenüber der liebevollen, aber leicht kleinlichen Detailliertheit, wie sie selbst van Eyck in seinen Kircheninterieurs entwickelte. Gewiß ist es die Naivität einer primitiven Kunst, wenn hier ohne Sinn für den gemeinsamen Augenpunkt zwei Szenen nebeneinander gegeben sind oder der Blick in den Kirchenraum hineingeführt wird, ohne realistische Begründung, d. h. ohne daß sich etwa das Portal oder ein Fenster öffnet. Stimmungsvoll ist auch die Rast vor dem Tor der Gestalten unter dem kleinen Schutzdach im Winkel unter dem fialengeschmückten Dachwerk der Kirche. Naiv ist der

Blick oben durch die offenen Fenster in das Zimmer des Königspaares, wo Maria Magdalena der Königin erscheint. Über den Zinnen der Stadtmauer ragen der Fachwerkbau und der ferne Turm reizvoll naturwahr in das Morgengrau empor. Dann aber hat die Meerfahrt der Heiligen als eine ferne Ahnung von Landschaftsmalerei zu gelten. Bei aller Beschränktheit der Darstellungsmittel, die besonders in den mißlungenen Versuchen der Verkürzung am Boot oder der Überschneidung am Kopf des rechts vorn sitzenden Mannes, endlich jedoch in der zu hoch genommenen Horizontlinie offenbar wird, ist es immerhin ein starkes Klingen in landschaftlichen Schönheiten. Die zarten, bewegten Wellenkämme, der Blick in die Weite, der feine Duft, der über dem schillernden Wasser liegt, darin kommt malerisches Sentiment, wenn auch noch bescheiden, zum Ausdruck. Das Erkennen der Darstellungsgesetze, das Festlegen großer, künstlerischer Formprinzipien, die rationalistische Verarbeitung des künstlerischen Problemes, all das steht dabei noch weit zurück. Es ist das gefühlsmäßige Erfassen, was uns hier als individuelle, deutsche Art erscheint und darum innerlich so warm stimmt, mag auch die absolute Klarheit des schöpferischen Wollens noch nicht da sein.

In diesen zunächst schüchternen Anfängen eines sentimentalen Realismus gewinnt die vielmehr machtvolle Gestaltung des Konrad Witz die große Form. Er stammt aus Konstanz, wo er ca. 1400 geboren ist. Sein Vater, Johannes Wyeczinger aus Konstanz, wird 1402 in Nantes erwähnt. 1418—31 wird der Künstler in Konstanz genannt, dann geht er über Rottweil nach Basel, wo er 1434 in die Zunft eingeschrieben wird, 1444—6 ist er in Genf und dann bis zu seinem Tode (1454) wieder in Basel. Jahrhunderte lang ist der Name dieses großen Malergenies vergessen gewesen. Und doch stand er zu seiner Zeit in großer Wertschätzung. Aus dem Jahre 1450 haben wir ein Gedicht auf ihn in volkstümlicher Art. Es erzählt von einem „merlein, das ein stat geschah bei dem Rein. . ., do was eyn maler wiczen, der kund moln und sniczen, er war byrger in einer stat, das schoenste weyb er eines hat." Interessant ist der Hinweis, daß er Maler und Bildschnitzer zugleich war.

Seine vielfach verstreuten Werke gruppieren sich um den Baseler und den Genfer Altar, jener von 1439/40, dieser von 1444—6. Seine künstlerische Individualität steht zweifellos im Zusammenhang mit dem großen Aufschwung der Malerei in Burgund und den Niederlanden. Bald glaubt man sich in der genrehaften Liebenswürdigkeit seiner tief am Boden kauernden, von bauschigen Gewandfalten umwogten Frauengestalten und der intimen Interieurstimmung an den Meister von Flémalle erinnert, bald aber wieder scheint der Monumentalgeist des Jan van Eyck lebendig. So wird man in der wuchtig aufgerichteten Heiligengestalt des hl. Bartholomaeus zu

Basel direkt an die Johannesfiguren des Genter Altares erinnert. Wenn wir aber diese gewiß späte Gestalt oder die Tafel mit David und Abisai (Abb. 159) ebenda mit ihren Vorbildern vergleichen, wird uns der Wesensunterschied zwischen dem bewußten, leicht etwas trocknen aber objektiven Realismus des großen Niederländers und der weichgestimmten, poetisch malerischen Weise des schwäbischen Malers offenbar. Gegenüber jener kühlen Unberührtheit und zeichnerischen Klarheit bei vielmehr harter Beleuchtung und Bestimmtheit der Formgebung, die mit dem Pinsel Skulptur vorzaubert, erscheint dem deutschen Meister das malerische Verhältnis weich geformter, farbiger Licht- und Schattenmassen zueinander bedeutsamer, denn die plastische Realität. Während die Gestalten des van Eyck in enge Nischen eingespannt sind, ist hier ein weiches Sichbreiten gegeben. Nicht die Gestalt an sich, sondern Licht und Luft um sie herum oder das Fluten des Lichtes in breiten Massen über die weiche Gewandung und das Schillern der Reflexe auf dem Panzer sind mit einem hochentwickelten malerischen Gefühl für die Licht- und Tonwerte gegeben. Wir sind in jeder Weise von der malerischen Freiheit dieser Kunst überrascht, so daß Konrad Witz als das größte malerische Genie des Jahrhunderts genannt werden müßte. Hier ist das, was der Malerei allein eigen ist, der Stimmungswert von Licht und Ton, der Sinn, daß das Bildfeld als Ganzes seinen Wirkungswert hat, nicht etwa nur das, was hineingestellt ist, mit überraschendem Verständnis erfaßt.

Wann und wie er mit van Eyck in Berührung trat, wird sich kaum je feststellen lassen. Aber es war zunächst wichtig, den Rassenunterschied zwischen der weichen schwäbischen Weise und seiner vielmehr malerischen Weichheit und poetischen Stimmungsschönheit gegen die bestimmte, sachliche Art des Niederdeutschen herauszuheben. Dem Niederländer scheint das künstlerische Problem als solches vorgestanden zu haben, so konsequent baut sich eines auf das andere auf. Bei dem Deutschen wird die Folge der Bilder nicht gleich klar. Das früheste Stück scheint die hl. Familie in Neapel (Abb. 164) zu sein. Die genrehafte Gruppe ist noch für sich genommen geschmeidig im Linienfluß und in der noch zarten Behandlung an den Meister von Flémalle erinnernd. Das Interessanteste ist der architektonische Hintergrund, der ein Architekturporträt ist und ein Bild von dem Inneren des Baseler Münsters gibt. Freilich schwankt das Gerüste und ist die perspektivische Zeichnung nicht gelungen. Vielmehr liegt der Hauptreiz in dem malerischen Stimmungsgehalt, wie sich ein toniges Helldunkel in den Winkeln, an den Wänden, in den Gewölben entwickelt. Noch miniaturhaft fein, in vielfältigem Beiwerk etwas kleinlich erscheint das Bild.

Dann kommt die Reihe der Bilder vom Baseler Heilspiegelaltar

(1439/40), dessen Mittelstück, die Trinità, nur in einer Berliner Kopie erhalten ist. 6 Stücke sind in Basel, 2 auf Schloß Wildenstein, 1 in Berlin. Der Fortschritt liegt in einer zu farbiger Fülle und weicher Pracht entwickelten Stofflichkeit (Abb. 161). Das Koloristische erhält durch das weitgehende Abwägen harmonisch gestimmter Farbenmassen noch besondere Reize, indem zugleich eine helle Farbenfreudigkeit herrscht, die wiederum nichts gemein hat mit der schweren, plastischen Lokalfarbe des van Eyck. Von naiver Entfaltung des landschaftlichen Grundes und unbefangen in der Darstellung ist der durch das tiefe Wasser watende Christophorus. Das Wasser ist im Vergleich zu Mosers miniaturhaft spitzer Behandlung in breitem Licht- und Schattenspiegel gegeben. Eine Begegnung Joachims und Annas vor dem Tore, in Basel, gibt ein Stimmungsidyll im Winkel des rundbogigen Tores. Auf künstlerischer Höhe steht die Verkündigung in Nürnberg, Germ. Mus. Man ist über die freie, malerische Art und künstlerische Größe, mit der hier die malerischen Reize des Lichtes im Innenraum gegeben sind, erstaunt. Auf Details ist verzichtet; die einzelnen Gegenstände scheinen verallgemeinert. Das Spiel des Lichtes an der getünchten Wand oder an den Balken der Decke, das Leben der Schatten, wie sie über Boden und Wände gleiten, wie sich die lösende, Raumvorstellung schaffende Kraft der Schlagschatten entwickelt, das ist von einer fast monumentalen Einfachheit und Geschlossenheit. Die Gesamterscheinung steht hier vielleicht zum erstenmal in der Malerei über dem einzelnen und van Eycks Arnolfini-Interieur wirkt in der bunten Vielfältigkeit des Details fast kleinlich. Witz bringt schon das malerische Stimmungsinterieur.

Fehlen nun auch die Wirklichkeitsenergie und Vorstellungsstärke des großen Niederländers, das instinktive Raumgefühl und malerisches Sentiment erscheint bei dem deutschen Meister unbedingt größer, d. h. alles ist aus der weichen Fülle der Empfindung, aus der halbbewußten Unmittelbarkeit des Daseinsgefühles herausgewachsen.

Weiterhin steigert sich die Vorstellungskraft des deutschen Malers im Genfer Altarwerk. Die Anbetung der Könige erscheint wie eine malerische Offenbarung (Abb. 162) und zwar vorzüglich in der Verteilung der Figuren und den Räumlichkeiten. Denken wir an die statuarisch geformte Anbetung Multschers in Berlin (Abb. 190) mit dem streng reliefmäßigen Aufbau, wo die Figuren wie eine geschlossene Mauer dastehen, so fällt uns hier die weiche Lockerung der Figuren voneinander auf. Jede hat Licht und Luft um sich; der breite Schattenschlag trägt zur Weitung des Raumes bei. Man beobachte besonders den Schatten der Maria auf der Wand! Interessant ist wie der Künstler die steinerne Hütte übereck stellt, um so die kubische Masse in ihrer räumlichen Erscheinung recht wirksam werden zu lassen. Vom vorderen Eck laufen die Wände beiderseitig diagonal in die

Tiefe. Das ist das nordische Perspektivenschema. Es widerspricht dem italienischen Schema, das die Tiefenperspektive von den beiden Seiten ausgehend zentral in die Tiefe entwickelt und führt von einer vorn liegenden Mitte eines zentralen, übereck gestellten Körpers im Raume seitlich diagonal in die Tiefe, wie es von Dürer in seiner Graphik oft verwendet wurde. Wir möchten es darum das deutsche Perspektivenkompositionsschema nennen, das bei Witz in einem sehr starken, malerisch freien Raumempfinden, dem eines vor allem das Reliefmäßige fehlt, begründet ist.

Dieser Witz erhebt sich aber dann in Petri Fischzug (Abb. 160) zu einer genialen Gestaltung des weiten Landschaftsraumes der wirklich groß gesehenen Landschaft. Das hat auch im Vergleich zu den Niederländern und van Eycks kleinlich sorgsamer Detaildurchbildung zu gelten, dem doch in der Landschaft das Einzelne mehr wert scheint, als die Gesamtheit. Hier aber sind die großen Linien, besser gesagt die großen Raumbestandteile der Landschaft breit malerisch gruppiert. Hinter Christus, der etwas schwerfällig und unvermittelt dasteht, schillert der breite Wasserspiegel. Petrus wie das Boot erscheinen übertrieben verkürzt in die Tiefe geschoben. Hinten aber baut sich das Ufer, wechselnd in dunklen Baummassen und grünen Wiesenflächen, in flachem Halbkreis in die Tiefe, die von dunklen Höhenzügen eingerahmt ist. Mir erscheint diese in stärkstem Raumgefühl erstandene Landschaft als eine der wundervollst vereinfachten Schöpfungen der Landschaftsmalerei. Damit schreitet der geniale Meister seinen Zeiten um Jahrhunderte voran! Wie sehr Witz überhaupt auf Typisierung, nicht Detailwerk ausgeht, dafür ist die Befreiung Petri vielleicht ein noch sprechenderes Beispiel. Gebäude wie Menschen sind nur mehr in ihren Allgemeinformen gegeben, im Gegensatz zu der niederländischen Individualisierung von Figur und Umgebung, die überall, selbst in der Architektur dem Porträtmäßigen zustrebt.

Wohl in die letzten Jahre gehört das groß angelegte, wuchtig gestaltete Straßburger Bild mit Katharina und Magdalena am Boden hockend (Abb. 163). Das Motiv erinnert, wie das Neapeler Bild, eher an den Meister von Flémalle als an van Eyck. Aber fast scheint es, als ob in der vielmehr plastischen, sinnlich-realen Gestaltung der große Genter Meister der Lehrmeister gewesen wäre. Wie schon bei dem hl. Bartholomäus in Basel, von dem ich zu Anfang sprach, entwickelten sich die Formen zu weitgehender Kraft und Größe. An Stelle bisheriger Weichheit und leichter Verschwommenheit sowohl in den Körperformen, wie besonders in den Gewandfalten herrscht eine überraschende Festigkeit. Klar und sicher sind die Falten im Mantel der Katharina mit breit aufgesetzten Lichtern herausgeholt. In gleicher Weise ist die Raumdarstellung von fortgeschrittener Realität, d. h. nicht etwa im kleinlichen Sinne eines vermehrten Detailrealismus, sondern

vielmehr im höheren Geiste einer verstärkten Formfestigkeit und energischeren Raumvorstellung bei erstaunlicher Vereinfachung. Alle Architekturteile, Säule, Kapitell, Gewölbe, Decke und Wände haben gewissermaßen nur ihre typische Grundform und fügen sich zu wunderbar ruhevoller Raumschönheit zusammen, die in ihrer schlichten Größe von überraschender Geschlossenheit ist und zugleich in ihrer klaren Raumrealität überzeugend wirkt. In der Farbe entfaltet sich eine breit schillernde Pracht der Töne, Katharina in Rosagewand mit grüner Jacke, Magdalena in gelblich-grünem Gewand; dahinter leuchtet die weiße Wand. Es ist ein mit dem ganzen Daseinsgefühl eines Malers voll erfaßtes farbiges Raumbild. Auch der letzte Rest mittelalterlicher Verschwommenheit schwindet in diesem von Licht- und Schattenspiel weich durchwebten Raum.

Zwei Stücke der Sammlung Cook-Richmond gehören derselben späten Zeit, während die zart-durchsichtige Kreuzigung in Berlin miniaturhaft empfindsam und noch verschleierte Wirklichkeit gebend den frühen Werken zuzuschreiben ist.

Diese Künstlerpersönlichkeit aber überragte mit ihrem machtvoll-ahnenden Erfassen der malerischen Raumwerte die Zeit. Es ist bezeichnend für das verschiedenartige Anpacken der Natur bei den verschiedenen Völkern, daß die Niederländer mit einem rücksichtslos großartigen, objektiven Naturalismus grade das Kleine von Anfang an zu erfassen suchen und erst allmählich zu einer Verallgemeinerung übergehen. Italien beginnt mit großer kompositioneller Ordnung, mit Masaccios monumentaler Raumrealität, geht dann erst zu einer energischen Verarbeitung des Details über. Die Deutschen, viel mehr beherrscht vom Gefühl, suchen in Konrad Witz erst die Größe des Gesamtbildes der Natur in wunderbar weicher, aus innerlich empfindendem Daseinsgefühl gewachsener Vorstellungskraft hinzuzaubern. Es hat bei den Oberdeutschen auch hier wieder das Gefühlsmäßige die Oberhand. Die Italiener und ebenfalls die klar denkenden Niederdeutschen verarbeiten dagegen alles viel mehr mit dem Verstand. Bei ihnen ist der Naturalismus eine Erkenntniswissenschaft. Man wird in der Kritik, ob man dieser oder jener Art den Vorzug geben soll, vorsichtig sein müssen. In jedem Fall muß man die individuelle Art anerkennen. Zu seinen Nachfolgern zählt der Basler Meister von 1445. Ein Stammverwandter war Justus d'Allemagna aus Ravensberg, der nach Italien ging. Bezeichnet ist seine Verkündigung in Genua von 1451 u. a.

Immerhin hat die deutsche Kunst, vielleicht weil die großen inneren Zusammenhänge in ihr fehlen und eine starke Kraftkonzentration ausblieb, vielleicht auch weil Witz' Schaffen sich zu sehr an den äußeren Grenzen Deutschlands vollzog, zunächst nicht bei sich selbst Schule gemacht, sondern ist außerhalb in Schule gegangen. Sowohl Multschers wie Witz' Einfluß

und ihr z. T. stark plastisches, z. T. weiches Gestalten wird bald durch fremde Einflüsse zurückgedrängt. Zunächst freilich haben wir der bedeutendsten Leistung des „weichen Stiles“ in der Malerei neben Witz zu gedenken, der Arbeiten eines Nürnbergers Malers um 1440, als dessen Name man „Hans Peurl“, freilich nicht ganz leserlich, aus Inschriften herausgelesen hat. Seine Werke sind der Tuchersche Altar in der Frauenkirche und das Ehenheim-Epitaph in der Lorenzkirche zu Nürnberg. Es durchweht die klar gebildeten Gestalten in ihrem festen Stehen, den untersetzten Proportionen, der kräftigen Farbgebung und weichen Modellierung, dem breiten, vollen Faltenwurf der Geist plastischer Formwahrheit. Körperlich rund in den Formen, sinnlich und greifbar auch in der schweren Farbe überraschen sie durch eine gewisse Größe der Haltung. Auf dem zweiten Bild (Abb. 159) sehen wir neben drei bekleideten Heiligenfiguren Christus als Schmerzensmann dastehend in einzigartiger Formengröße, massiv und wuchtig in der Erscheinung. Auch die Figuren des Tucheraltars entwickeln sinnliche Formfülle, besonders auch im Faltenwurf. Ein verwandter Meister tritt uns im Barbaraaltar zu Breslau, Museum, entgegen, der 1447 datiert zur zeitlichen Festlegung jener Werke wichtig ist. Freilich treten hier auch Neigungen zu dramatischer Belebung der Szenerie auf, die jenen Werken wie überhaupt dem weichen Stil ferner liegen und die auf eine Steigerung des Naturalismus in der fast übertreibenden Verzerrung des Ausdruckes hingeht. Das weist auf eine Wandlung im Stil, wie sie sich auch auf Erfurter Altarflügeln (Reglerkirche) als Wechsel vom weichen Stil zum bewegten Stil der nächsten Generation erkennen läßt. Das gehört in das nächste Kapitel, in dem gemeinsam mit stark stilisierenden Bestrebungen auch die Steigerung des Ausdrucks zusammen mit der Individualisierung das Ziel der Zeit wird, geführt und angeregt von Roger van der Weyden.

Zunächst haben wir es aber mit dem Ausbau des Realismus der ruhenden Naturerscheinung zu tun, wie sie unter Führung des Eyck so große Gestalt gewonnen hatte. Auch die Rheinlande, die sich in ihren stark schönheitlich-gotisierenden Neigungen trotz der großen Nähe der Niederlande zunächst ablehnend verhalten hatten, lassen sich in dem aus Meersburg am Bodensee eingewanderten Stephan Lochner — seit 1442 in Köln, wo er ein Haus kauft und 1452 stirbt — von der großen, sinnlichen Schönheit der Natur überzeugen. Auf früheren Bildern, wie der reizenden Madonna im Rosenhag, Köln, knüpft er sichtlich an den Veronika-Meister an, mit dessen zarter, etwas flauer Malweise in den etwas milchigen Tönen er manches gemein hat. Dann aber strebt er sichtlich unter niederländischem Einfluß zu größerer Realität der Darstellung sowohl in einer kräftigen Rundung der Formen, wie besonders auch in einer bedeutsamen Verstärkung der Lokalfarben. Schon die kleine Anbetung des Kindes in Alten-

burg erweist das, noch mehr aber das Hauptwerk des Meisters, der großartig prunkhafte Dreikönigsaltar im Dom, der als Meisterwerk der farbigen Schönheit obenan steht (Abb. 166). Kaum sonst hat ein Meister des 15. Jahrhunderts gleich üppig und übersprudelnd in den Schönheiten sinnlicher Farbenpracht geschwelgt, wie hier Stephan Lochner. Gegenüber K. Witz hat er von seinem großen Vorbild, Jan van Eyck, das Malen farbprächtiger Stoffe in vollen Lokaltönen gelernt. Nur ist es nicht jene nüchterne Objektivität, mit der wir es bei Eyck zu tun haben, sondern eine überquellende Farbenfreudigkeit, die nicht nur die Wahrheit der Natur, sondern auch den vollen, schönheitlichen Klang reicher Farbenakkorde sucht. Was ihm an Kraft der Charakteristik fehlt, das bietet er in üppiger Farbenphantasie. Es ist eine anders weiche, dichterische Natur als der kühle, phlegmatische Niederdeutsche. Der romantische Schwabe berührt uns äußerst sympathisch. Schwellende Fülle der Gewandfalten, leuchtende Pracht der Farben versetzt uns in das Reich schönheitlich gestalteter Wirklichkeit; die Gesichtstypen sind weichlich, wenig individualisiert. Dabei ist die Körperlichkeit der Formen bei der streng symmetrisch mit pyramidaler Mitte ausgestatteten Komposition auch in der räumlichen Anordnung ziemlich klar. Die Darbringung zu Darmstadt (Abb. 165) sucht die Hauptfiguren mit ausgesprochener Tiefendiagonale noch freier im Raum zu ordnen. Ein weiches Licht wirkt dabei mehr auflösend denn formbildend. Wir denken grade hier an Glasgemälde und deren oft flaue Bildungen.

Noch ein anderer rheinischer Meister, der Meister der Darmstädter Passion (zwei Stücke eines Flügelwerkes in Darmstadt, vier in Berlin) wäre zu nennen, der in äußerst zarter Weise den niederländischen Realismus in deutsche, halbverträumte Durchsichtigkeit umsetzt. Er scheint Beziehungen zu Witz, aber auch zu dem Meister von Flémalle oder zu Ouwater zu haben.

Fand so Witz keinen gleichwertigen Nebenbuhler, so sehen wir im letzten Drittel des Jahrhunderts unter Einfluß der Plastik einerseits und dem der Italiener andererseits ein kraftvolles, mehr architektonisches Raumgestalten an Stelle der weich malerischen, noch mittelalterlichen Art treten. Der Umschwung vollzog sich am schärfsten in Tirol unter oberitalienischem Einfluß. Dort hatten in Bozen ein Hans Storinger, in Meran ein Meister Wenzel in alter, weicher gotischer Art gearbeitet. Dann aber kam Bewegung und scharfe zeichnerische Art nach italienischem Vorbild. In Brixen, Johanniskirche um 1437 und im Kreuzgang in der Beweinung, der Dornkrönung von 1462, endlich in Jakob Sunter ebenda wird dieser Wandel offenbar.

Michael Pacher (ca. 1435—1498 in Bruneck) setzt das fort. Neben kleineren, frühen Deckenmalereien im Neustift bei Brixen (vor 1470,

die vier Kirchenväter im Vierpaß), der Madonna als Schlußsteinbild in Taisten, dem Fresko über dem Südportal der Stiftskirche in Innichen, und einer Madonna zwischen Peter und Paul am Südportal der Peter-Paulskirche zu Sterzing, ist es vorzüglich der große Altaraufbau in St. Wolfgang, der, 1479 begonnen, Zeugnis von klarer künstlerischer Gestaltungskraft (Abb. 167) ablegt. Wenn aber bei dem mehr als ein Menschenalter früheren Multscher der plastische Formwille obsiegt, will bei Pacher das Widerspiel zwischen beiden Künsten zu reichen, malerischen Bildungen führen, ähnlich etwa wie bei Claes Slueter. Schon sein früher Schnitzaltar in der Pfarrkirche zu Gries mutet stark malerisch an, wenn auch die plastische Form noch gewisse Ruhe und Geschlossenheit zeigt. Überraschend malerisch, durchaus barock wirkend in den sehr starken Licht- und Schattenspielen ist jedoch das holzgeschnitzte Mittelstück des Wolfgangaltars mit der Krönung der Maria. Wie die kräftig geschnitzten Figuren z. T. sogar in Profilstellung in das überreiche, spätgotische Rahmenwerk eingeflochten sind, wie der lebhafte Wechsel von Licht und Schatten bei den tief herausgearbeiteten Formen und dem spitzen Rankenwerk des architektonischen Schnitzwerkes eine stark barocke Wirkung hervorbringt, so daß wir, die Buntfarbigkeit hinzugerechnet, durch dies „geschnitzte Gemälde" fast verblüfft werden, das erweist, wie dies Auslöschen der Grenzen zwischen zwei freien Künsten wirken kann, so daß Malerei und Plastik in solch starkes Wechselspiel treten.

Wie eigenwillig dies Wechselspiel werden konnte, zeigt der Blick auf die gemalten Flügel. Es wirkt fast paradox, hier neben der malerischen Wirkung des geschnitzten Mittelreliefs Malereien zu sehen, die wiederum wie gemalte Plastik wirken. Die Erklärung ergibt sich zugleich aus der Zwischenstellung des Meisters zwischen Norden und Süden. Michael Pacher war von Tirol aus nach Oberitalien gewandert. Gewiß war damals der Zug nach dem Süden nicht gleich stark wie später, als er direkt zur Krankheit wurde, sondern wurde stark durch die engen Beziehungen zu dem Westen ausgeglichen. Das ganze abendländische Quattrocento wurde in der Malerei von dem Ruhm der Entdeckung der Ölmalerei durch die Eycks beherrscht. Diese Tafelbilder des M. Pacher sind nun das bedeutsamste Zeugnis, wie italienischer Einfluß bestimmend für die nordische Frührenaissance wird. Pacher war zweifelsohne in Padua und hat an den Fresken des Mantegna gelernt. Aber es ist bezeichnend für die natürliche Beanlagung des nordischen Meisters, daß er nicht etwa von der straffen, plastischen Gestaltungskraft des Italieners und seiner donatellesken Schulung ein ähnlich energisches Formgestalten erlernt, sondern vielmehr alles, was irgendwie als Ansatz zu malerischer Vervollkommnung des Bildfeldes gelten konnte, aufnimmt und weiterbildet. Es sind das die intensiven, perspektivischen

Tiefeneffekte, mit denen Mantegna der großen Freskomalerei Italiens die Idee der illusionistischen Bildgestaltung aufgezwungen hat.

Pacher übernimmt von dieser linear gestaltenden, nüchtern konstruierenden Art des Italieners mancherlei. Gerade im Gegensatz zu Witz fällt die zeichnerische Schärfe auf. Grelles kaltes Licht läßt die scharf in der bewegten Silhouette geschnitzten Figuren sich hart gegen den Hintergrund absetzen. Sie stehen am vorderen Bildrand und wollen sich gar nicht recht in das Raumbild hineinfügen. Trotzdem doch dieses Raumbild mit ganz anders fortgeschrittener Erkenntnis der perspektivischen Gesetze aufgebaut ist, geht ihm eigentlich die malerische Wirkung ab; vielleicht ist das ein neuer Beweis, daß im künstlerischen Schaffen nicht das verstandesmäßige Erkennen und die Konstruktion, sondern vielmehr das intuitive Gestalten, die impulsive Vorstellungskraft das Wichtigere ist. So kam es, daß der tiroler Maler im Bild, wo er dem stark plastisch empfindenden italienischen Maler nachstrebt, mehr zeichnerisch-plastisch arbeitet als im geschnitzten Relief, wo keinerlei direkte Beeinflussung gegeben war.

Übergehend zu den einzelnen Tafeln des Flügelwerkes haben wir zunächst die bessere Qualität der vier Mittelbilder aus dem Leben der Maria, die wahrscheinlich ganz eigenhändig sind, festzustellen. Das älteste sind die Gestalten der Rückseite mit Christophorus, acht Heiligen und den Evangelisten, ebenso wie die Predellenstücke. Schülerhände haben bei den übrigen Stücken mitgewirkt. Für die Passionsszenen und die Wolfgangslegende wird z. T. der Bruder des Malers Friedrich Pacher in Anspruch genommen. Die vier Mariendarstellungen überraschen durch ihre äußerst klare und feste Art des Aufbaues, durch ruhevolle Haltung der plastisch voll gebildeten Figuren. Es steckt viel von sicherer Gestaltungskraft in diesen klar gesehenen Raumbildern. Die Mittel zur Raumillusion sind die der starken Tiefenakzente in oft übertriebener Verkürzung. So stellt er auf der Anbetung des Kindes die Kuh in die Verkürzung hinein. Das Gerüst der Hütte bringt weitere Motive der Verkürzung und Überschneidung. Auch die Hintergrundsarchitektur muß zur Erhöhung der Tiefenwirkung beitragen. Nun ist es wertvoll zu sehen, daß dieser nordische Maler doch seiner heimatlichen Architektur treu bleibt. Da wo Mantegna antike Triumphbogen oder antikisierende Renaissance aufbaut, bringt er ein gotisches Stadttor mit Turm und Spitzbogenportalen oder gotische Spitzbogengewölbe. Im übrigen liegt in dem harten, auch farbig konstrastierten Absetzen der einzelnen Glieder beim Aufbau des Bildes etwas Nüchternes und Trocknes, das grade diesem Pacher eigen ist und vorzüglich zu koloristischen Härten geführt hat. Mit kleinlicher Schärfe ist jeder Baustein am Tor herausgezeichnet.

Wesentlich kühner und in den Überschneidungen wie Verkürzungen zu

äußerst lebendigen Wirkungen übergehend sind die anderen Szenen, in denen er uns eine übertrieben verkürzte Innenarchitektur vorführt. Der außerordentlich tief gelegte Augenpunkt erzeugt auf der Darbringung im Tempel geradezu krasse Überschneidungen in dem architektonischen Tiefenblick, der sich links entwickelt, während rechts Figuren den Vordergrund füllen und abschließen. Bei der Beschneidung kommt die plastisch geschlossen behandelte Gruppe mit dem sitzenden Priester, die übrigens in breiten Licht- und Schattenmassen geformt ist, in wirksamen Gegensatz zu dem lebendig entwickelten gotischen Gewölbe, bei dem freilich der scharfe Schnitt der Gewölberippen im Spitzbogen ein wenig die Intimität der Wirkung stört. Wir erkennen hier, was italienische Schulung und auch die Entwicklung der Zeit an Erkenntnisklarheit und zeichnerischer Kraft im Vergleich zu Witz und dessen malerisch-weichen Kircheninterieuren in Neapel oder Straßburg hinzugebracht haben. Von gewisser herber Monumentalität nicht nur in den ausdrucksvollen, stark bewegten Gestalten der knieenden Apostel, sondern auch in der Kühnheit der Kulissenbildung und Tiefenführung, der Lichtbehandlung und breiten Fülle der Falten ist der Tod der Maria in seiner aufgeregten Dramatik der Auffassung (Abb. 168). Man wird hier an Multscher oder an Goes denken und die fortgeschrittene, plastische Klarheit anerkennen.

Von den Wolfgangsbildern kommen außer dem stimmungsvollen Landschaftsbild auf der Grundsteinlegung in St. Wolfgang besonders die Stücke, die aus der Augsburger Galerie nach München gelangten, in Betracht. Bei ihnen zeigt sich eine sehr angenehme Vereinfachung in dem weitgehenden Verzicht auf kleinliches Beiwerk, wobei auch die großen Licht- und Schattenmassen geschlossener zusammengehalten sind. Bei dem vor dem Altar zusammengesunkenen Heiligen (Abb. 171) legt sich das Licht in breiten Massen über den Rücken der Gestalt ebenso wie es den schwunghaft flatternden Mantel des herabschwebenden Engels faßt und ihn in kräftigem Linien- und Lichtspiel vor den gleichmäßigen Tönungen der grauen Wand herausholt. Auf der Krankenheilung (Abb. 170) läßt der Künstler den hölzern gebildeten, scharf herausgeschnittenen Akt des Kranken breit aufleuchten. Im Grunde wechselt das tonige Dunkel der Bettwand mit dem lebhaften Spiel der Lichter an den Fenstern oder an der Decke. Eigentümlich ist auch hier, daß der Zusammenschluß von Figur und Raum ähnlich wie in Italien ein unvollkommener ist: die Figuren beherrschen, an den vorderen Bildrand gerückt, den Vordergrund; sie wirken auch in der Schärfe der einfassenden Silhouette stark reliefmäßig für sich. Erst hinter diesen Figuren entwickelt sich ein z. T. stark linear konstruiertes Tiefenbild. Ähnlich ist es auf der Teufelsbeschwörung, wo der Heilige in stattlicher Fülle der Erscheinung mit dem Teufel eine Art Vordergrundskulisse abgibt,

während die Straßenflucht in scharfer Verkürzung unter fernem Torbogen weitergleitend energisch in die Tiefe führt.

Nicht von gleicher Größe, wesentlich unruhiger und in der bunten Vielfältigkeit wirren Faltenwurfes oder aufgeregter, gotischer Architekturen oft kleinlich wirkend, sind die weniger bedeutenden Szenen aus dem Leben Christi (Abb. 169). Es fällt die Härte, mit der Vordergrundsfiguren vom Hintergrundsraum absetzen, auf. Manchmal belebt sich das bunte Durcheinander und Hintereinander zu heiter bewegtem Erscheinungsbild. In der Lichtbehandlung sind sie wesentlich fleckiger, in der Farbigkeit bunter und unruhiger, in Linie und Bewegung zackiger. Aber manche Raumszene wird wie etwa auf der Austreibung der Schächer zu höherer Bildwirkung. Sehr wirkungsvoll ist, wie hier der Blick von dem etwas dunkler behandelten Vordergrund durch den schon aufgelockerten Mittelgrundsraum in die durchsichtige Ferne des hellerleuchteten Kreuzganges, in den wir durch die offene Tür hineinschauen, geleitet wird. Den Künstler reizt es, verschiedenfache Raumindividualitäten zu schaffen und anders behandelte Raumeinheiten gegeneinanderzustellen. So bringt er auf der Hochzeit zu Kana sicher in gleicher Absicht neben dem gotischen Spitzbogengewölbe des linken Raumes einen flachgedeckten Raum. Immer aber steht das architektonisch-struktive Interesse im Bau über dem malerischen. Das Stimmungsinterieur blieb diesem in Italien geschulten Meister verschlossen.

Als letzte Malereien sind die vier Kirchenväter des Brixener Altars von 1489/90, heute in München, Pinakothek, zu nennen. Sie fallen gegenüber den malerischen Leistungen des Wolfgangsaltars eigentümlich ab. Das ist hart gemalte, holzgeschnitzte Plastik von weitgehender Nüchternheit und Eckigkeit. Das scharfschneidende Messer des Holzschnitzers wird sichtbar und dazu ertötet die bunte, kalte Farbengebung jede malerische Wirkung. Besseres hat er als Bildhauer geleistet. Die Madonna der Franziskanerkirche in Salzburg (1495/98) zeigt in schöner ausgeglichener Formgebung eigene plastische Werte von fast italienischer Schönheit.

Überschauen wir das Werk dieser beiden bedeutendsten deutschen Maler des Jahrhunderts, von denen der eine der ersten Hälfte, der andere der zweiten Hälfte gehört. Der eine, Konrad Witz, ist noch unberührt von der neuen Geisteswandlung. Aus mittelalterlichem Allgefühl formt er eine weichgefühlte, malerische Schönheit, ohne formalistische plastische Prinzipien. Alles ist eine malerisch farbige Substanz, aus der sich die farbige Form weich dichtet, ohne zeichnerische Härten. Wir sind in seinen Werken einer rein malerisch koloristischen Auffassung näher denn je, selbst unsere modernste Kunst scheint nicht so weit fortgeschritten. Andere Zeiten, andere Prinzipien kamen. Die italienische Renaissance übernahm in der geistigen Welt die Führerschaft, der romanische Rationalismus siegte über die germanische

vielmehr malerische Gefühlsweise. Die Tragik des Geschickes wird an den Werken des anderen Meisters offenbar. M. Pacher war in Italien und hat da sich selbst und seine urdeutsche Art einer strengdenkerischen, nüchtern harten, rein plastischen Weise geopfert. Es ist rationalistisch-zeichnerisch-konstruktive Raumgestaltung, die er bringt. Der Hinweis, daß er Bildhauer war, genügt nicht. Multscher war auch Bildhauer und doch war sein Werk malerischer als das Pachers. In diesen beiden Künstlern ist der Widerspruch und das Widerspiel zweier Epochen, zweier Völkergemeinschaften offenbar. Das Gefühlsmäßige, im Grunde germanische, nordische Mittelalter steht gegen die verstandesmäßige, romanische Renaissance. Letztere ist Sieger geblieben, aber darum war sie noch lange nicht die Bessere, Größere, Edlere, Glückbringendere.

In der Gefolgschaft Pachers hat der Salzburger Maler Max Reichlich geschaffen, der 1489 eine Anbetung der Könige in Kloster Wilten und 1502 den Marienaltar z. T. in München, z. T. in Burghausen mit großen Gestalten in breiter Räumlichkeit geschaffen hat. Von Laib, den beiden Rueland Früauf möchte ich im Kapitel der stilisierenden Malerei reden, ebenso von dem Schweizer Hans Fries.

Sucht man weiter nach Monumentalleistungen in der deutschen Malerei des Jahrhunderts, so müßte man, absehend von den wenigen Freskomalereien — nur die Fresken der 1425 errichteten Goldschmiedekapelle mit dem Zug der hl. drei Könige mit ausgedehnten landschaftlichen Gründen und der Lübecker Totentanz seien genannt — eigentlich näher auf die Glasmalerei eingehen. Denn in die Glasfenster flüchtete gewissermaßen die Monumentalmalerei. Freilich waren die Künstler an die schwerfällige Technik und auch an die Rahmen und das Maßwerk gebunden. So haben besonders die älteren Stücke, die Medaillonfenster, etwas Gebundenes. Was sie aber freier erscheinen läßt, ist die Leuchtkraft der Farben im durchsichtigen Glas, so daß immer das Harte, Holzgeschnitzte der stilisierenden Tafelmalerei fehlt. Darum soll sie auch hier besprochen werden, zumal da kein Zweifel darüber bestehen kann, daß von Witz' weichleuchtender Farbigkeit an bis zu Grünewalds leuchtender Farbenenergie innige Zusammenhänge zwischen dem freimalerischen Tafelbild und der Glasmalerei bestanden haben.

Um die Wende des Jahrhunderts steht der „Medaillonmeister" von 1395 in der Frauenkirche zu München, der das Passionsfenster im Dom zu Augsburg und das älteste Medaillonfenster im Münster zu Ulm schuf. Dann kommen im Elsaß die zehn Legendenbilder zu Niederhaßlach. Sieben Chorfenster zu Thann, seit 1410, werden mit Hans Tieffental in Schlettstadt (tätig 1418—50), der Fenster mit der Katharinenlegende in der Georgskirche zu Schlettstadt schuf, zusammengebracht. 1415 sind die

Chorfenster zu Ravensburg. Das älteste, ebenso wie das älteste im Ulmer Münsterchor noch als „Medaillonfenster“ an die alte Gliederung mit Rundrahmen gebunden, drei spätere, ebenso wie weitere Stücke in Ulm freier und mit deutlich raumrealistischen Absichten. Dasselbe ist auch von den drei schönen Chorfenstern zu Wallburg i. Elsaß von 1461 zu sagen. Das bedeutet den Bruch mit der linearen, durch die Glasmaltechnik bisher geforderten Stilisierung zu einer vielmehr malerischen Auffassung, die durch die Vervollkommnung der Technik mit Überfanggläsern u. a. weiterhin unterstützt wurde und gerade in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts zu hervorragenden Leistungen führte.

Der Hauptmeister ist Hans Wild, der in Ulm das Rats- und das Krämerfenster 1480 schuf, Stücke von hervorragender kühl leuchtender Farbigkeit in einem silberschillernden Glasrahmenwerk. Man schreibt ihm weiter Fenster in Urach (um 1470), das Scharfzandt-Fenster der Frauenkirche in München und das Volkamerfenster der Lorenzkirche zu Nürnberg zu.

Aus der bayrischen Schule, für die das Dreikönigsfenster von 1450 in der Frauenkirche und die Fenster der Salvatorkirche in München von 1500 genannt seien, soll hier noch einiger Realisten gedacht werden Voran der leidenschaftliche Gabriel Maleskirchener (seit 1453 in München) mit seiner dramatischen und von schwerer Stimmung erfüllten Kreuzigung von 1474 in München. Hier unterzubringen ist nun, wenn er auch anderen Blutes war, der Münchener Stadtmaler Jan Pollack (seit 1484 in München, † 1519). Offenbar aus Polen stammend, erinnern seine wild dramatischen, unruhig bewegten Gestalten mit den grobgeschnitzten Gesichtern entfernt an die Figuren des Krakauer Schnitzaltares von Veit Stoß. Seinen Hochaltar aus Weihenstephan in Schleißheim, dem 1492 datierten Altar aus der Franziskanerkirche z. T. im Nationalmuseum, München, z. T. in Burghausen, ebenso dem Petrusaltar, z. T. im Nationalmuseum, z. T. in der Peterskirche zu München, kann man in der Dramatik der Figuren und in der Phantastik der Hintergründe, eine gewisse Monumentalität nicht absprechen. Aber sie fallen in dieser verzerrten Aufgeregtheit aus dem Charakter deutscher Weise vollkommen heraus.

Die weitere Entwicklung hat leider keinerlei Fortsetzung der Raumgestaltung im Bild gebracht. Abgesehen davon, daß die von Roger herbeigeführten stilisierenden Bestrebungen einer Fortbildung des malerischen Gedankens ungünstig waren, haben sich die Neigungen des stetig fortschreitenden Realismus der Einzelform und der plastischen Durchbildung zugewandt. Italiens Einfluß hat dann in Dürer in gleichem Sinne weitergewirkt.

---

17. Die stilisierende Malerei des späteren 15. Jahrhunderts in Deutschland.

Wie ein Verhängnis kam es über die deutsche Schule, die doch in den Spätwerken Martin Lochners oder den Meisterstücken des Konrad Witz den Weg zu großer malerischer Gestaltung gefunden zu haben schien. Es ist derselbe Wandel, der sich um 1450 auch in den Niederlanden vollzog und als dessen Führer Roger van der Weyden genannt werden muß. Die Zeit vermochte den gewaltigen Aufstieg der genialen Meister Eyck und Witz nicht mitzumachen, sondern verharrte in ihren unteren Schichten noch viel mehr in mittelalterlichem Geist. Das religiöse Wesen forderte immer noch eine Formulierung des Ausdrucks und fand für das feine, aber kleine Empfinden in der kalligraphischen Linie oder den Farbakkorden, was wie in der gotischen Kunst zur Ornamentierung der Fläche führte. Das bedeutete eine Abkehr von jenem monumentalen Naturgefühl, indem das ängstliche, religiöse Gemüt in jenen sinnlichen und naturwahren Bildungen kein Genüge fand. So begab man sich von neuem in den Bann linearer Stilisierung. Aber das Naturgefühl war geweckt. Es verlor nur jenen machtvollen Schwung auf das Ganze hin. Man rückte den Dingen, dem einzelnen auch weiterhin näher, die Freude am Kleinen wuchs, aber der Blick fürs Große ging dahin. Es war sicher im sentimentalen wie realistischen Sinne ein Fortschritt der Individualisierung. Sowohl das gestaltende Subjekt, wie das dargestellte Objekt vervielfältigte sich. Viele kleine Schattierungen tauchten auf. Das Wichtige dabei ist, daß sie sich viel mehr als bisher in lokalen Schulen zusammenschlossen und sich wiederum als Schulen deutlich individualisierten. Eine schwäbische, fränkische, kölnische Schule bildeten sich heraus, Ulm, Augsburg, Nürnberg und Köln gewannen führende Bedeutung, jede von ihnen einen individuellen Charakter entwickelnd.

Mit Schwaben zu beginnen ist hier der Abfall von der großen malerischen Gestaltung des Konrad Witz besonders überraschend. Ein Friedrich Herlin (1449—54 in Ulm genannt(?), 1459—99 in Nördlingen steht so sehr unter dem Einfluß des Roger van der Weyden, daß wir ihn als einen Schüler seiner Werkstatt annehmen müssen. Wir wissen, daß auch andere oberdeutsche Meister, wie Hans Memling, sich dorthin begaben. Schon seine frühe Anbetung der Könige in Nördlingen, Gal., von 1459 übernimmt fast schematisch Motive aus den Werken des vlämischen Meisters. Die Verkündigung erscheint wie eine Wiederholung von dessen Münchener Altar, und die Anbetung ähnelt dem Bladolinaltar in Berlin. Daß es mehr eine Nachahmung der äußeren Formen war, ohne aber die straffe Zucht und Ausdrucksenergie der strengen, linearen Stilisierung des vorbildlichen Meisters zu erreichen, erscheint bei dem anderen Geiste dieses Provinz-

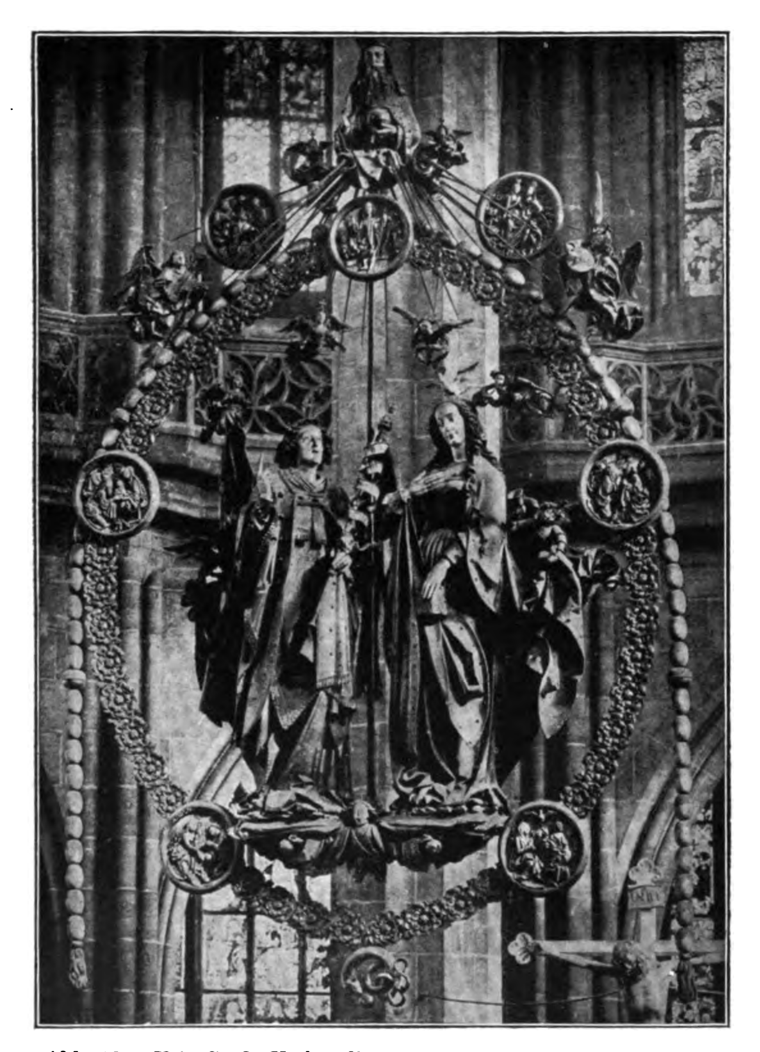


Abb. 194. Veit Stoß, Verkündigung. 1518. S. Lorenz, Nürnberg.



Abb. 195. Adam Krafft, Schreyersches Grabmal. 1492. S. Sebald, Nürnberg.



Abb. 196. Ad. Krafft, Sakramentshäuschen.
1493/6. S. Lorenz, Nürnberg.



Abb. 197. Ad. Krafft, Pergenstorffer Grabmal.
Um 1505. Frauenkirche, Nürnberg.

Abb. 198. Tilmann Riemenschneider, Adam und Eva. 1493. Marienkapelle, Würzburg.

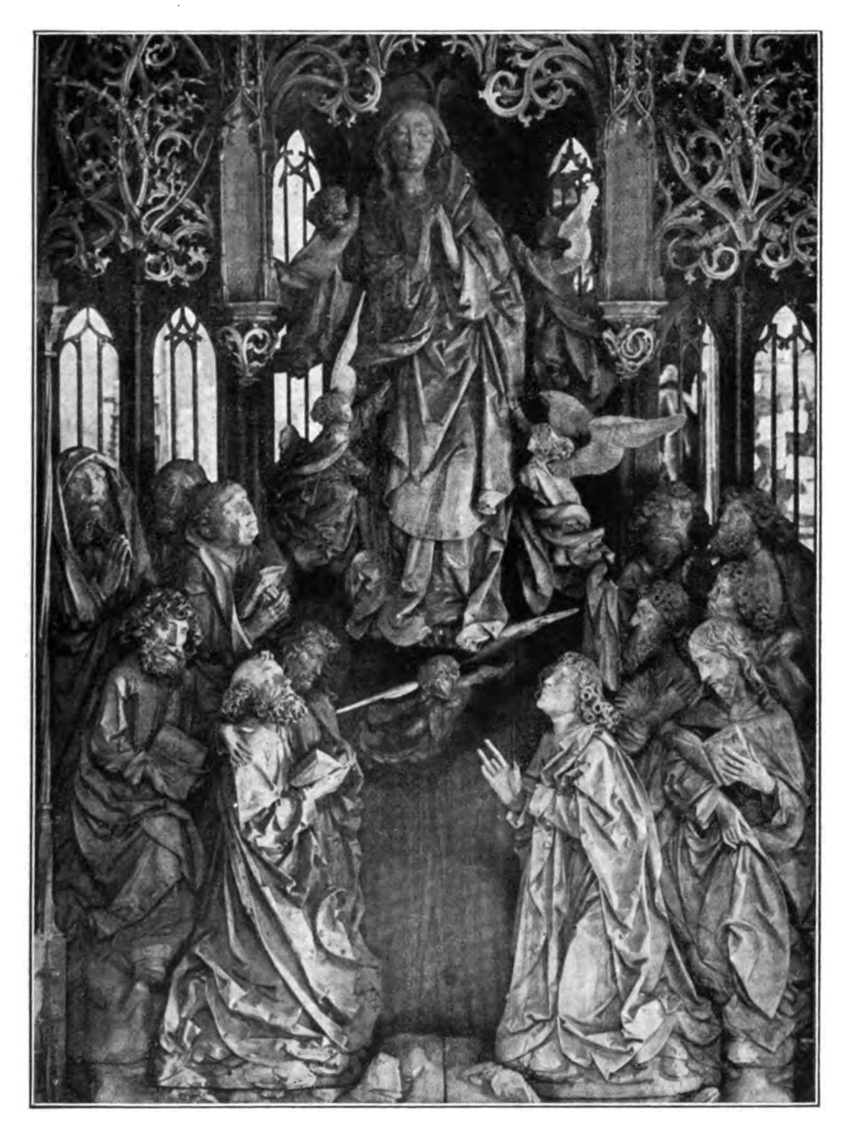


Abb. 199. T. Riemenschneider, Himmelfahrt Mariä. 1495/9. Herrgottskapelle, Creglingen.



Abb. 200. T. Riemenschneider, Erasmus und Laurentius. Um 1510. Staatsgal., Karlsruhe.



Abb. 201. Grabmal des W. v. Weinsberg (1506). Schönthal.

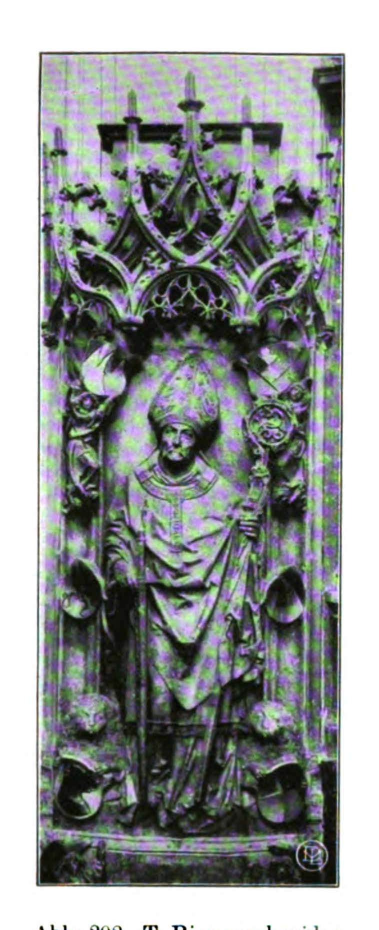


Abb. 202. T. Riemenschneider. Rud. v. Scheerenberg. Dom, Würzburg.



Abb. 203. Grabmal der Anna v. Weinsberg. Schönthal.

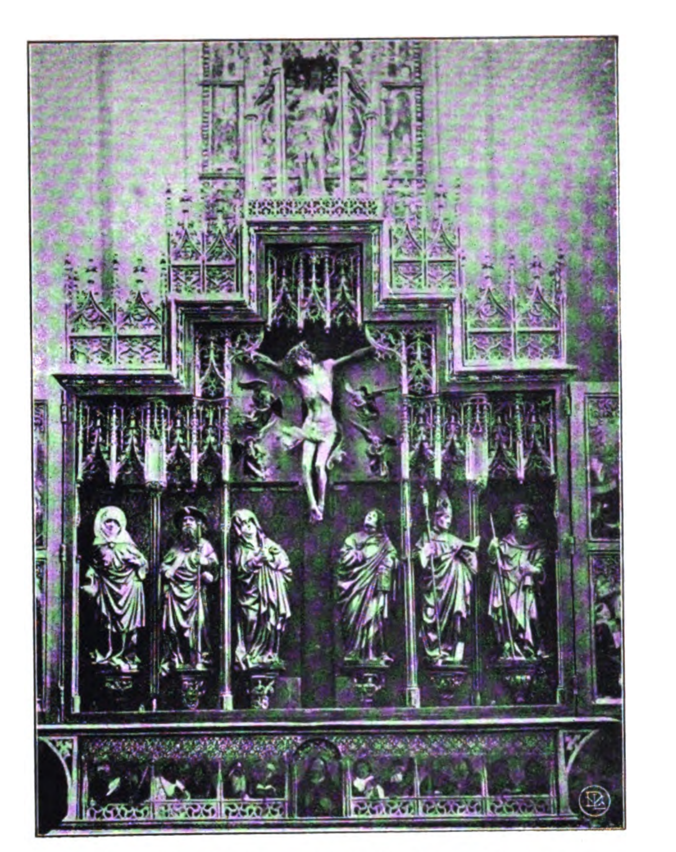


Abb. 204. Herlin-Altar. 1466. St. Jakob, Rothenburg.

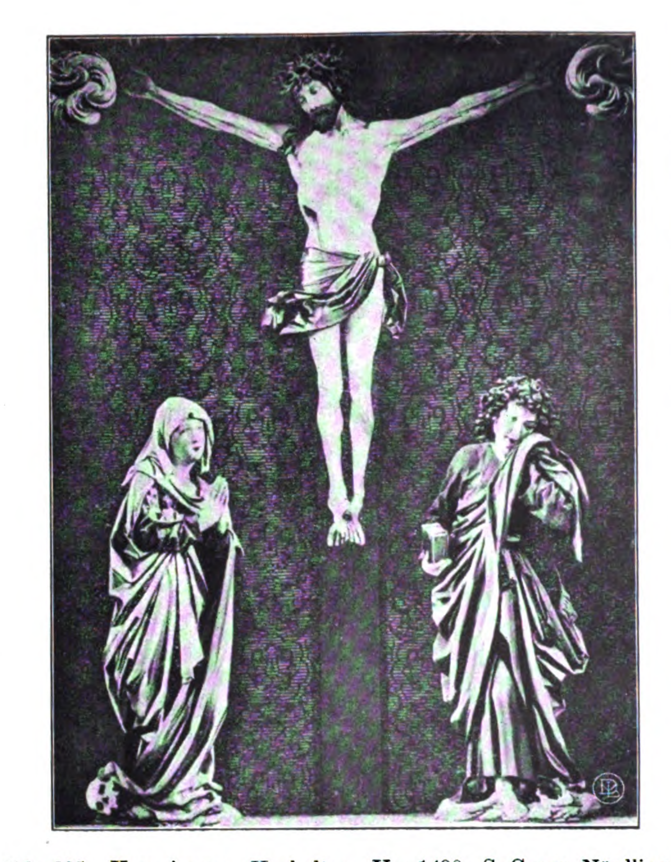


Abb. 205. Kreuzigung. Hochaltar. Um 1490. S. Georg, Nördlingen.



Abb. 206. **Gregor Erhart (?) von 1491. Madonna und Heilige. Blaubeuren.**



Abb. 207. Gregor Erhart (?). Madonna aus Memmingen.



Abb. 208. Madonna in Strahlenglorie. Um 1525. Hl. Geistkirche, Lübeck.



Abb. 209. Elsässisch, um 1500. Holz Kais.-Friedrich-Museum, Berlin.



Abb. 210. Rom, Blick zur Peterskuppel und Engelsburg.

Abb. 211. Florenz, Blick zum Campanile, Dom und zur Signoria.



Abb. 212. Lor. Ghiberti, Opfer Abrahams. Bronzerelief. 1402. Bargello, Florenz.



Abb. 213. Fil. Brunelleschi, Opfer Abrahams. Bronzerelief. 1402. Bargello, Florenz.



Abb. 214. Verrocchio, Colleoni (Teil). Bronze. 1479ff. Venedig.



Abb. 215. Donatello, Gattamelata (Teil). Bronze. 1443f. Padua.

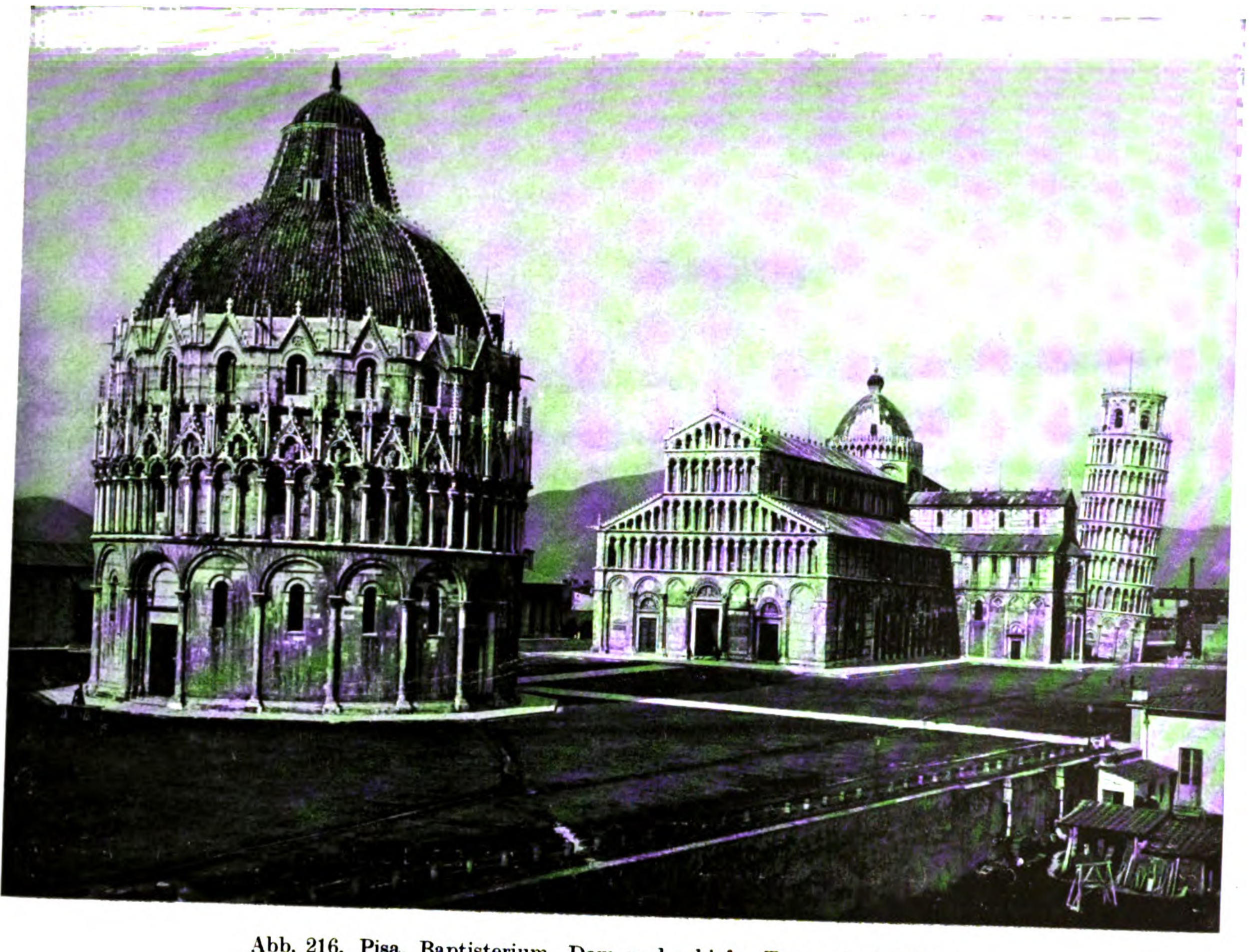


Abb. 216. Pisa, Baptisterium. Dom und schiefer Turm. 11./12. Jahrh.



Abb. 217. Inkrustationsstil. 12. Jahrh. S. Miniato, Florenz.



Abb. 218. L. B. Alberti, Renaissancefassade. 1454. S. Francesco, Rimini.

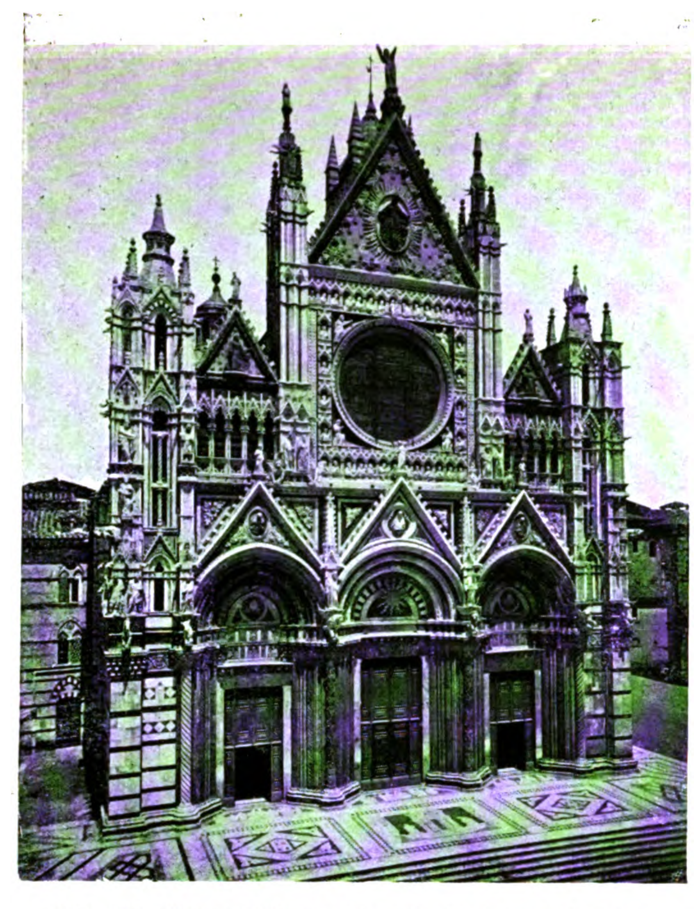


Abb. 219. Giovanni Pisano, Fassade. Ende des 13. Jahrh.
Dom Siena.

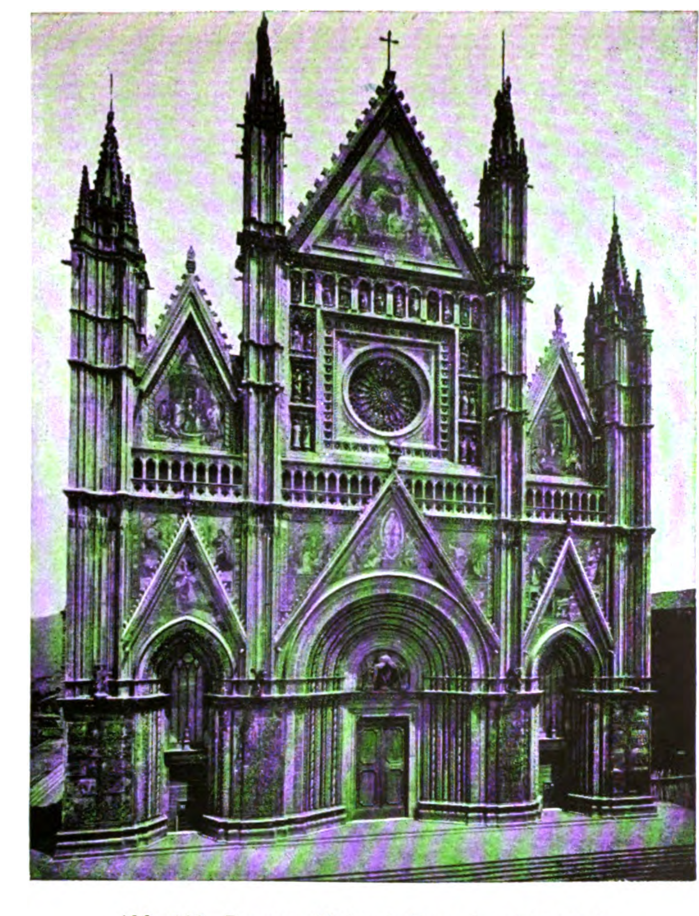


Abb. 220. Lorenzo Maitani, Fassade. Seit 1310.
Dom, Orvieto.

malers selbstverständlich. Ähnlich steht es mit dem Altar in St. Georg, Nördlingen (1462) und dem in der Jakobskirche zu Rothenburg (1466), letzterer mit einer interessanten Stadtansicht vom Rathaus in Rothenburg (Abb. Bd. II). Freier von niederländischem Einfluß ist der Hochaltar in der Blasiuskirche, Bopfingen (1472), mit ziemlich aufgeregter Dramatik der Darstellung, die vielleicht auf bayrischen Einfluß zu schieben ist. Ausgeglichener ist sein Spätwerk im Rathaus zu Nördlingen, dessen Mittelstück wieder stark an die Niederländer, besonders an Memling, erinnert.

Stärker unter fränkischem Einfluß stehend und darum kräftiger in der Charakteristik ist Hans Schüchlin, 1480 als Ulmer Bürger genannt, † 1505. Sein Tiefenbronner Altar von 1469 erweist enge Beziehungen zu der Nürnberger Schule und Michael Wolgemut, nur ist dessen nüchterne Härte der Zeichnung gemildert und sind die Farben weicher zusammengestimmt. In den Passionsszenen steckt etwas von fränkischer Lebendigkeit und Charakterschärfe. Auch zu dem Meister der Flügel des Sterzinger Altars, einem Multscherschüler, steht er in nächster Beziehung; man hat ihn sogar mit ihm identifizieren wollen. Wenn ein Künstler als Vermittler zwischen M. Schongauer und der Nürnberger Schule genannt werden sollte, so käme dieser Schüchlin am ehesten in Betracht. Vielleicht war er der Lehrer des Kolmarer Meisters. Von Schüchlins Schwager Rebmann wissen wir, daß er in Wolgemuts Werkstatt lernte. Jörg Stöcker in Ulm war wohl Schüler Schongauers, dazu wird 1479—86 ein Ludwig Schongauer in Ulm genannt.

Damit sind wir bei Martin Schongauer, dem berühmten Meister von Kolmar, zu dem A. Dürer 1490 wanderte, ihn aber 1491 schon nicht mehr am Leben fand. Er war schwäbischer Abkunft; sein Vater Caspar, aus einer Augsburger Patrizierfamilie stammend, kam spätestens 1440 nach Kolmar, sein Sohn Martin wird dort schon 1469 als Hausbesitzer genannt, 1489 ist er Bürger in Breisach, wo er am 2. Februar 1491 gestorben ist. Schon 1453 erhält er Aufträge für einen Altar in Neuenburg a. Rh. Sein Kolmarer Lehrer ist Caspar Isenmann, aber auch er ist auf die Wanderschaft gegangen und wird 1465 als stud. jur. in der Leipziger Universitätsmatrikel genannt. Das Wenige, was wir von sicheren, malerischen Leistungen seiner Hand besitzen, die bekannte Madonna im Rosenhag in der Martinskirche zu Kolmar von 1475 erinnert so stark an Schüchlin, daß wir Beziehungen zu ihm und seinem Tiefenbronner Altar annehmen müssen. Das Bild ist leider nur eine Ruine, aber es bringt eine schlichte, stark plastische Realität in den herben, fast holzgeschnitzten Formen des Gesichtes und der Hände, wie den hartknittrigen Falten des Gewandes. Milder und feiner sind zwei Flügelbilder im Museum zu Kolmar. Weiterhin werden kleinere Stücke, zwei Madonnen im Grünen in München und Wien, eine Anbetung in Berlin, kleine Flügelstücke in Würzburg, Universitätssammlung, ein Christus auf

dem Ölberg in Staufen, Sebastian und Arbogast in Karlsruhe für ihn in Anspruch genommen. Es sind z. T. Stücke von hohem koloristischem Reiz in der Wärme des roten Gewandes (Wien) vor dem leuchtenden Grün des Grundes und vor entzückenden, kleinen Landschaftsfernblicken in ein Flußtal nach niederländischer Art, so in Berlin. Am nächsten steht ihm wohl das Berliner Bildchen. Die Verschiedenartigkeiten der Bilder untereinander lassen keine einheitliche Hand zu.

Was nun seine Beziehungen zu Roger van der Weyden betrifft, dessen Schüler er gewesen sein soll, so muß man ernste Zweifel daran hegen. Alles, was bei ihm an Roger anklingt, kann er aus zweiter oder dritter Hand haben. Auch ob man ihn als geistigen Fortsetzer der liniar stilisierenden Manier des Vlamen bezeichnen darf, ist fraglich. Sicher aber ist, daß er sich für diese lineare Stilisierung ein besseres Arbeitsfeld suchte als der vlämische Maler. Es war der Kupferstich. Diese Technik war damals gerade in Deutschland im mächtigen Aufblühen. Von den Meistern der Spielgarten, der Liebesgärten u. a. zu schweigen, ist als erster bedeutender Meister der Meister E. S. zu nennen. Dieser wahrscheinlich 1445—66 in Konstanz tätige Meister († 1468) weist auf den technischen Ursprung des Kupferstiches. Er war von Haus aus Goldschmied. Er beginnt mit ganz schüchterner Strichführung, kräftigt dieselbe in seiner mittleren Zeit sichtlich unter niederländischem Einfluß, indem er auf festere Zeichnung ausgeht und Kreuzstrichlagen entwickelt, wird aber in seinen späten Arbeiten wieder matter, indem er die Energie des Striches einer weicheren Behandlung in zartester Parallelschraffierung mit kurzen Strichen opfert. Ähnlich ist es mit dem nach dem Hausbuch in Wolfegg genannten Hausbuchmeister oder Meister des Amsterdamer Kabinettes gegangen, der in Ulm und Speyer etwa bis 1505 tätig war. Die malerische Begabung, die dieser schwäbische Meister auch in einer Reihe ihm neuerdings zugeschriebener Bilder in Frankfurt, Darmstadt, Mainz, Freiburg, Sigmaringen entfaltet, entwickelt er koloristisch zu einer tiefen, warmen Farbgebung, wie sie damals auch sonst am Mittelrhein beliebt war. Die Formsprache ist weich und gelegentlich flau. Die räumliche Gestaltung ziemlich frei und von einer sicheren Tiefenvorstellung beherrscht, wie etwa das Diagonal-nach-vorne-Leiten des Zuges der Könige in Mainz, dessen Bewegung vorn in der Mitte umknickt zur Maria und, unterstützt von der Tiefenrichtung der Architektur, wiederum in die Tiefe strebt, erkennen läßt. In seinen späten wie mit feinstem Silberstift gearbeiteten Stücken wird er beinahe flau, ganz zart, fast impressionistische Wirkungen herausholend. Ob aber alle unter seinem Namen zusammengebrachten Werke auch wirklich von seiner Hand sind, kann besonders wegen koloristischer Verschiedenheit bezweifelt werden.

Anders hat dagegen Schongauer die stilisierende Kraft einer energisch

und sicher geführten, oft vielfach gebrochenen Linie erfaßt. Von seiner dünnen, unruhigen Frühmanier, wo er in Abhängigkeit vom E.-S.-Meister steht, kommt er in der mittleren Zeit zu einer lebendigen, fast dramatischen Energie der Zeichnung. Gewaltige Bewegungsphantasie und reiche Erfindung sprechen aus der schwunghaft bewegten, großen Versuchung des hl. Antonius (B. 47), aus der Jugendgeschichte Christi (B. 4, 5, 7, 33), der Passionsfolge (B. 34—45), der großen Kreuzigung (B. 25), die besonders stark an Roger v. d. Weyden erinnert. Das Hauptwerk dieser phantasiereichen Epoche ist die berühmte große Kreuztragung (B. 21). Die Bedeutung des Werkes, das weithin auf Raffael wie Dürer gewirkt hat, liegt in der zeichnerischen Kraft, mit der die lebendige Szenerie, die aufgeregten Gestalten erfaßt und hingeworfen sind. Wir freilich begreifen kaum die Ausdruckskraft der Linienführung. Uns mutet die scharfe Eckigkeit der Bewegung in den dünnen Gestalten, das knittrige, vielfach hart gebrochene Faltenwerk altertümlich an. Wieviel Stil und innere Empfindung in diesen winkeligen Linien und geknickten Flächen drinnen sind, wird uns erst langsam offenbar. Das künstlerisch Bedeutsamste ist, daß der Künstler über die Flächenkalligraphik hinausgeht und in reicher Verwendung von Kreuzstrichlagen dazu kommt, die Schattenmassen zusammenzuhalten und eine weiche, malerische Tonigkeit von räumlicher Tiefe und sinnlicher Fülle zu gewinnen. Damit erhebt der Künstler die Graphik zur malerischen Ausdrucksform. Aus dieser Verstärkung der Schatten ergibt sich eine Steigerung der Lichter, Helldunkel und Tonwirkung wachsen, die reichere Gestaltung der Übergänge, selbst die Übersetzung koloristischer Effekte in die Schwarzweißtechnik sind die weiteren Folgerungen dieser technischen Vervollkommnung. So ist sein Noli me tangere (B. 26) (Abb. 176) von hervorragender Schönheit und Zartheit der Lichtbehandlung. Die Strichführung wird immer sicherer, die altertümlichen Häkchen schwinden.

In der letzten Zeit klärt sich das Bild in einer Steigerung der Licht- und Schattenkontraste, in der Erhöhung der Zwischengrade im Ton, in dem zugleich die Umrisse an den Schattenseiten dicker gezogen werden. Das Wichtigste bei seinen letzten Arbeiten ist die vollkommene Überwindung der technischen Schwierigkeiten, indem er die Darstellungsmittel des Grabstichels in Schwarz-Weiß in fast vollendeter Weise der Wiedergabe sinnlicher Erscheinung dienstbar macht. Er wird damit der geniale Begründer der Graphik, denn erst jetzt ist diese Kunstform frei und vielfältig. Besonders für die deutsche Kunst, in der bis auf die heutigen Tage Schwarz-Weiß-Kunst und Buchdruck von besonderer Bedeutung waren, ist damit ein hervorragendes Schaffensgebiet erobert. Die Lage des Striches in Parallel und Kreuzung und die verschiedenfache, bald dicke, bald zarte Schraffierung gewinnen sinnlich-sprechende Ausdruckskraft.

Wie vermag er auf der wunderbaren Verkündigung (B. 3) (Abb. 177) mit der verschiedenfachen Behandlung die großen Massen zusammenzuhalten! Der glatte, nur mit leisen, kurzen Strichen angedeutete Boden, der viereckig gemusterte wie farbig schillernde Teppich, der vielmehr helle, in knittrigen Falten geworfene Mantel, endlich der warm tonige Vorhang, der dunkle Schatten rechts hinter dem Stuhl, all das ist von vollendeter malerischer Feinheit. Dazu ist dem Künstler die Wiedergabe des Stofflichen und fast schon der farbigen Werte gelungen. Damit erhebt er die Darstellungskunst des Kupferstiches zu gewaltiger Höhe. Man vergesse aber auch nicht die geniale Sicherheit, mit der er das optische Erscheinungsbild in seiner Räumlichkeit erfaßt: der Teppich leitet die Perspektive in die Tiefe, die Kontraste der hellbeleuchteten Maria gegen den dunklen Vorhang lockern den Raum, das Hintereinanderschieben der Figuren, indem Maria rückwärtig blickt, gibt eine weitere Steigerung der Illusion. Ein Stück von hervorragender Feinheit in der durchsichtigen Zartheit des helldurchleuchteten Raumes ist die Madonna im Hofe (B. 32).

Von der unsicheren frühen Weise und der phantatisch reichen, belebten mittleren Art hat sich der Künstler zu größter, malerischer Freiheit und absoluter Sicherheit in dem Absetzen der Tonwerte, der Wiedergabe des Stofflichen durchgerungen. Man begreift den Ruhm des Meisters zu seiner Zeit, der weit über die Grenzen des engeren Vaterlandes hinüberbrandete. Er bezeugt aber auch in dem gewaltigen Fortschritt des künstlerischen Sehens und Gestaltens, auf welcher Höhe das Künstlertum damals auch in Deutschgestanden hat. Das war ein reiches Schaffen in freudigem Erfassen aller sinnlichen Schönheiten. Das Auge berauschte sich mehr und mehr an der vielfältigen Fülle der weiten, sichtbaren Natur. Ein jeder wollte Entdecker sein in der weiten Natur und im technischen Können. Einer der großen Entdecker war auch Martin Schongauer.

Wenn hier höhere, ordnende Hand mit einfachsten Mitteln Großes schuf, so werden wir übergehend zum buntfarbigen Bild erkennen, daß auch die Farbe eine Art ornamentalen Zwang ausüben und zur dekorativen Flächenmusterung führen kann. Der Reiz der schönen Farbe, die Farbenharmonie als ästhetischer Wert, als Geschmacksausdruck vermag die Freude an der sinnlichen Wirklichkeitserscheinung, besonders bei feinfühligen, etwas temperamentlosen Menschen, denen das starke Daseinsgefühl, der lebendige Wirklichkeitsdrang abgeht, vollkommen zu verdrängen. Dazu war jene Zeit, etwas kleinkrämerig und spießbürgerlich, nicht von allzu hohem Schwung beseelt und wir werden nicht erstaunen, auch im farbigen Bild einer stilisierenden Flächenbehandlung zu begegnen. Das ist bei weiteren, schwäbischen Meistern der Fall, die neben einer z. T. großartigen Plastik eigenartig matt im Bild sind. Als ob die gemalten Flügel nur als

farbige Rahmen zu der großen Plastik des Mittelstückes gedacht gewesen wären. Ich erinnere besonders an Blaubeuren. Damit kommen wir vor allem zu Schüchlins Schwiegersohn Bartolomäus Zeitblom (geb. zu Memmingen (?), 1484 zuerst, 1520 zuletzt in Ulm genannt). Vielleicht ist er in Herlins Werkstatt aufgewachsen und hat dort die Weydenschen Typen wie Bildmuster übernommen. Denn manchmal erscheinen die Bilder in der wenig phantasiereichen Wiederholung der Kompositionen aus Herlins Schule wie matte Schemen. So ist die Stuttgarter Verkündigung (Abb. 174) das Enkelkind der Weydenschen Darstellung in München, vermittelt durch Herlin. Wenn der Künstler in seinen früheren Werken (2 Altäre in Stuttgart, Galerie von 1485 und 1488, letzterer aus Hausen, der Blaubeuren-Altar mit vorzüglichen Schnitzfiguren der Mitte und gemalten Passionsszenen auf den Flügeln, endlich in der Pfarrkirche von Bingen von 1493/4), noch gelegentlich realistische Motive bringt und auch deutlich Absichten auf gewisse räumliche Realität zeigt, kommt er in seinen späteren Arbeiten zu einer abgeklärten, ruhevollen Stilisierung.

Auch Zeitblom arbeitet Plastik und Malerei zusammen und hat es verstanden, die geschnitzten Figuren des Mittelschreins mit dem bunten Malwerk der Flügel zusammenzustimmen, selbst dann, wenn diese Plastik, wie in Blaubeuren eine eigne reife Körperlichkeit, sicher von anderer Hand ausgeführt, offenbart. Seine Begabung zur weich sich einfügenden Stilisierung erreicht im Altaraufbau des Ulmer Münsters (1495), dem Eschacher (1496) und Heerberger Altar (1497/8) in Stuttgart, den Valentiniansbildern zu Augsburg (1500) und den Tafeln der Münchener Pinakothek (1504) eine eigne, wenn auch bescheidene Höhe. Es spricht eine sentimentale Harmonie aus dem zarten Zusammenklang einer empfindsamen Linienführung und breitflächigen Farbenbehandlung. Sowohl Formen wie Farben sind durchaus in die Fläche hinein stilisiert und der Künstler übt bewußten Verzicht auf jede realistische Wirkung. Die Gesichter sind gleichmäßige Typen ohne jede Charakteristik; schmales Oval mit langer, grader, wie mit dem Messer scharf geschnittener Nase. Die Gesten sind schematisch; die Gewänder immerhin noch am ehesten von gewisser Fülle des Faltenwurfes. Aber auch da zeigt sich das Bestreben, einheitliche Farbenflächen in scharfem Ausschnitt der Silhouette zu gewinnen. Diese Farbenflächen sind von leicht poetisch-sentimental gestimmter Schönheit. Es ist äußerste Vereinfachung in stiller Verklärung!

Die Fortsetzung seines Stiles hat der Memminger Maler Bernhard Striegel (1460—1518) gebracht. Es ist ein kleines Maß von Individualität, das er hinzufügt und ihn zu etwas weicherer Tongebung und wärmerer Farbstimmung übergehen läßt. Dazu wird die Lichtführung lebendiger und in den Darstellungen tritt ein mehr genrehaftes, leichteres Gestalten an

Stelle der etwas steif zeremoniellen Art des Zeitblom (Abb. 175). Die Figuren werden in der Bewegung geschmeidiger, in den Formen voller. Die Gleichheit der Behandlung deutet auf nur geringe Entwicklungsfähigkeit des immerhin geschmacklich begabten Meisters. Die schwäbischen Schulen neigen in ihrem vielmehr lyrisch-poetischen Seelenleben eher zu harmonisch-schöner Abstimmung, denn zu scharfer Realistik, die aber den Franken eigen ist.

Ihren hervorragendsten Vertreter hat aber diese Gestaltungsart in dem Augsburger Hans Holbein d. Ält. gefunden. Da er schon 1487 das Meisterrecht hat, muß er vor 1573, das man bisher als sein Geburtsjahr annahm, geboren sein. 1416 geht er nach Isenheim, 1519 ist sein letztes datiertes Bild, der Lebensbrunnen in Lissabon, entstanden und spätestens 1524 ist er gestorben. So sehr er sich in seiner Spätzeit in den Geist der neuen Zeit einzudringen bemüht und seit 1512 Renaissanceformen aufnimmt, steht er doch in der Hauptsache mit einer Reihe vieltafeliger Altarwerke noch ganz im 15. Jahrhundert drinnen. Auch ihn beherrscht noch das Programm der Flächenstilisierung. Feine dünne Linienführung und dazu ein durchsichtig zartes, schillerndes Kolorit charakterisieren seine frühen Werke. Wenn sonst leicht der hartbrüchige Faltenstil holzgeschnitzter Figuren bestimmend mitwirkt, so scheinen hier auch Erinnerungen an die Glasmalerei und ihre schillernde Durchsichtigkeit lebendig. Auf seinem Marienaltar aus Weingarten um 1493, heute in Augsburg, Dom, vergißt er bei gewisser behaglicher Breite der Erzählung nicht die räumliche Realität. Das Hartgebrochene, Scharfgeschnittene zeichnerischer Stilisierung fehlt bei ihm. Mit viel mehr weichen, geschmeidigen Linien und zugleich zartem Helldunkelton fügt er die Gestalten in ein hübsches Raumbild ein, indem er in die Tiefe hinein komponiert. Ihm ist ein eigner Schönheitssinn echt schwäbischer Art eigen, der ihn mit den Meistern der Ulmer Schule oder auch mit M. Schongauer verbindet. Die S. Maria-Maggiore-Basilika, 1499 in Augsburg für das Katharinenkloster gemalt, die Frankfurter Tafeln des Dominikanerklosters, 1501 dort gemalt, und auch der Kaisheimer Altar in München von 1502 zeigen eine an die Glasmalerei erinnernde zarte Durchsichtigkeit, die aber weit davon entfernt ist, in ihren reichen Farben etwa flächig zu wirken. Der Künstler läßt die Figuren aus leicht umschatteter Umgebung herauswachsen; er bettet sie weich ein in ein, wenn auch lichtes Helldunkel und meidet die hart schneidende Silhouette oder die eintönige Flächigkeit des Grundes. Grade unter diesen Stücken (Abb. 178) ist manches, das in der schillernden Farbigkeit besondere koloristische Wirkungen auslöst. Das Pauls-Basilikabild in Augsburg von 1503 zeigt eine weiche Intimität der Töne. Hier herrscht vorzüglich in dem reizvoll, genrehaften Mittelstück eine schöne Weiträumigkeit, erfüllt von warmer Tonigkeit eines

aufgelichteten Innenraumes. Das ist eine weit über flächige Stilisierung hinausgehende, malerische Raumrealität und wirkt schon wie Renaissance in der sinnlichen Vorstellungskraft und Darstellungsfreude.

In der Architektur herrschen hier noch gotische Formen, wie auch die Gestalten noch die schlanke Beweglichkeit und knochenlose Zartheit der Spätgotik haben. Die Formenrundung ebenso wie die Charakteristik der Köpfe wächst aber in der letzten Epoche, etwa seit 1510 aus der einstigen Enge und zarten Durchsichtigkeit heraus. Neben manch anderem Werk des 2. Jahrzehntes ist es besonders der Sebastiansaltar von 1515 in München, der uns den Renaissancemeister vorführt, so daß wir ihn eigentlich erst später zu behandeln hätten, nicht etwa, weil in der Ornamentik des Rahmenwerkes Renaissanceformen auftauchen, sondern weil, was wichtiger ist, dies Triptychon als eines der ersten Bekenntnisse süddeutscher Malerei zur großen plastischen Form wirkt. Dabei ist es ganz im milden Geist des schwäbischen Meisters, wenn es den Frauengestalten in Farbe wie Modellierung Fülle und Geschmeidigkeit zugleich gibt. Gewiß offenbaren die beiden Frauengestalten des Flügels trotz der nordischen Überladung der Erscheinung im Faltenwurf, in der Haltung und Bewegung der Arme zu Büste und Kopf ein Erwachen des statuarischen Gefühles für Bewegung und Gegenbewegung als Ausdruck des körperlichen Organismus. Es herrscht nicht mehr nur die rhythmische oder kalligraphische gotische Linie. Dem Sebastian haftet bei aller Rundlichkeit der Körperbildung noch etwas von alter, ornamentaler Flüssigkeit der Linienführung und leicht weichlicher Sentimentalität an, über die eben der schwäbische Meister in seiner lyrischen Seelenstimmung nicht hinwegkommt. Es fehlt doch die letzte plastische Schulung, die Kenntnis von Knochenbau und Organismus. Eine milde, leuchtende Farbenharmonie bei warm getöntem Karnat und bräunlichen Schatten weist auf oberitalienischen Einfluß, den er während einer späteren Italienreise in sich aufnahm. Ähnliches Anwachsen der Körperlichkeit, Formfülle und Schattentiefe zeigen schon die Altarflügel von 1512 in Augsburg. Es kommt dann in dem letzten Werk, dem Lebensbrunnen zu Lissabon (1519), zu einer leicht manieristischen Gestaltung, bei der eher niederländische Einflüsse mitgespielt haben.

Trotz allen Fortschrittes möchte man aber doch nicht diesen fremder Formsprache nacheifernden Werken den Vorzug geben. Er war in seiner weichgestimmten Seele und der wenig entschlossenen Art, weder dem naturalistischen Objektivismus der Niederländer, noch der leidenschaftlich-bestimmten Formbelebung der Italiener zugeneigt. Vor seinen wie auch vor Witz' Werken haben wir das Gefühl, daß diese deutsche Malerei in ihrem Sinn für die Gesamterscheinung oder dem Feingefühl für zarte Verschmelzung und weiches Einfügen vielleicht schneller zu malerischer Freiheit

gelangt wäre, wenn nicht fremde Einflüsse die Entwicklung gestört und einen kleinlichen Formrealismus gezeitigt hätten. Trotzdem ist es erstaunlich, wie der Künstler aus einem angeborenen Schönheitsgefühl heraus zu einer gewissen Größe der Formgestaltung kommt, wenn auch eben das rechte Verständnis für den Organismus fehlt. Jedenfalls aber erklingen seine melodischen Harmonien zarter in den frühen, von gotischer Empfindsamkeit verklärten Bildern.

Grade als Renaissancemeister wurde sein Ruhm vollkommen von dem seines größeren Sohnes, der, mit anderer Leichtigkeit und besser in die neue Zeit hineingewachsen, durchaus Renaissancemensch war, überstrahlt. Aber nicht bloß auf dem Gebiet der Renaissancestilisierung, auch als Renaissancecharakteristiker überholte ihn sein Sohn. Indes hat man nicht ganz mit Recht den Vater zurückgesetzt. Die vielfachen Zeichnungen in Silberstift, an denen der junge Holbein doch das Zeichnen lernte, sind künstlerische Leistungen von größter Feinheit und vorzüglicher Charakteristik, naiver, ungesuchter, wenn auch nicht so stilsicher, wie die berühmten Zeichnungen seines Sohnes. Die ganze Freude am Studium der Natur und lebendiger Charakteristik des anderen Menschen spricht aus diesen Köpfen, die, in zartester Linie hingezeichnet, erstaunlich feine Menschenbeobachtung zeigen. Dieses Verlangen, der Wirklichkeit durch erhöhtes Studium der Natur näherzurücken und das Streben nach Individualisierung zeugen doch schon vom neuen Geist der Renaissance.

Immerhin hat grade die schwäbische Schule länger als andere deutsche Schulen in Stilisierung und Typisierung nach mittelalterlicher Art verharrt. Wesentlich schärfer auf lebendige Naturwiedergabe und energischen Realismus haben dagegen die Franken hingestrebt. Schon bei Schüchlin und seiner ziemlich kräftigen Art wurden wir nach Nürnberg gewiesen. Es werden uns aber nicht besonders erfreuliche Überraschungen bereitet werden. Die Begabung der Franken geht auf ein realistisch-nüchternes Erfassen der Erscheinungen im plastischen Sinne hin. Plastische Festigkeit, wenn nicht Härte, und charaktervolle Individualisierung sind ihnen mehr gelegen. Hinzu kommt ein Drang zu lebhafter Dramatik in der Erzählung. So begegnen wir auf Passionsszenen in Erfurt, Reglerkirche, einer wild aufgeregten Dramatik der Bewegungen und scharfen Charakteristik der Köpfe, zusammen mit sprechender Kraft der Lichtführung, die ein sehr leidenschaftliches, jenem weichen Stil durchaus fremdes und neues Streben offenbart. Wesentlich nüchterner und trockener sind aber die Arbeiten der engeren Nürnberger Schule. Der eine Hauptmeister, Hans Pleydenwurf, ist 1451 bis zu seinem Tode 1472 in Nürnberg nachweisbar. Sein Altarwerk in Breslau von 1467 und eine Kreuzigung in München (Abb. 173) erweisen Beziehungen zum Stil Rogers, der freilich aus zweiter Hand übermittelt

sein mag. Unruhige, scharf geschnittene Umrisse in oft kleinlichem Linienspiel, bewegte Innenzeichnung in Körperbelebung, eckigen Wendungen dieser Gestalten und knittrig gebrochener Faltenwurf charakterisieren die zeichnerische Energie. Ein aufgeregtes Zickzack zerreißt in Innen- wie Außenzeichnung die Figuren. Ein gewisser Glanz des reichen Kolorites, weitgehende Sorgfalt in der Herausarbeitung der Stoffe, etwas hart geschnittene, aber nicht leere Typen zeichnen die Bilder aus. Der Künstler muß eher in Beziehung zur Boutsrichtung denn zur Rogerschule gestanden haben. Eine etwas bunte Vielfältigkeit herrscht bei den Figuren wie im landschaftlichen Hintergrund, wo sich die Höhenzüge kulissenartig hintereinander schieben. Besonders der aus der heimischen Landschaft genommene Ausblick links vom Kreuz hat gewisse Reize. Das Individualisieren der Teile überträgt sich hier auf den Hintergrund. Das Landschaftsporträt hat grade in der fränkischen Kunst frühe Entfaltung gefunden. In Nürnberg wurde 1493 die Schedelsche Weltchronik verfaßt, die eine große Topographie der Welt mit Stadtansichten bringt. An dieser Weltchronik hat auch der Sohn des Hans Pleydenwurf, Wilhelm, mitgearbeitet. Diesem schreibt man neuerdings den Peringsdorfer Altar zu, der in seiner breiten, weichen Behandlung, in der schönen Stimmung des Interieurs auf dem Lukasbild oder den reich gemalten landschaftlichen Gründen von besonders malerischer Qualität ist.

Wesentlich trockner gestimmt in scharfen Linien, harten Farben und phantasieloser Erzählung ist der andere Nürnberger Meister, Michael Wolgemut (1434—1519), dessen Hauptverdienst es ist, Albrecht Dürers Lehrer gewesen zu sein. Wie schon der Blick auf eines seiner Werke, etwa die Flügel des Landauer Altares in München, erkennen läßt, wirken bei ihm neben den Beziehungen zu der stilisierenden Richtung Rogers deutlich Einflüsse der Holzschnitzplastik bei der scharfgeschnittenen, spitzwinkligen Brüchigkeit der messergeschnitzten Oberfläche mit. Man spürt das besonders seinen spitzwinkeligen Konturen, aber auch dem kleinlich geknitterten Faltenwurf an. An den Frühwerken, wie dem Hoferschen Altar von 1465 in München ist die eigne Hand des Meisters erkennbar, hart, nüchtern und trocken. Man vergleiche Wolgemuts Auferstehungsbild (Abb. 172) mit dem Schüchlins, um den Unterschied zwischen trockenster Nürnberger Art und mehr weicher, schwäbischer Weise zu erfassen. Hart geschnitten, von gewisser Festigkeit der Erscheinung, setzt dort alles bei kalter, glatter Helligkeit und Buntheit der Farben voneinander ab; weich, geschmeidig in Linie wie Lichtbehandlung, räumlich ist der Schwabe. Bei den späteren Werken, wie dem urkundlich nachgewiesenen Zwickauer Altar von 1479, waren sicher Schülerhände tätig. Er war der Leiter einer großen Werkstatt und verstand es, die Hauptarbeit seinen Gesellen zu

überlassen. Sicher gehört nicht das Schlechteste anderer Hand und die breite Behandlung mit großen Licht- und Schattenmassen, die reizvollen, landschaftlichen Gründe weisen auf einen mehr malerisch begabten Gehilfen. Hatte er doch 1473 mit der Heirat der Witwe des Hans Pleydenwurf dessen Werkstatt übernommen und vielleicht hat dessen Sohn Wilhelm die Geburt Christi u. a. ausgeführt. Altäre in Hersbruck, Feuchtwangen (1484), Hall, hl. Kreuzkapelle (1484/5), Schwabach (1506) gehören gewiß auch nur zum Teil dem Meister selbst, dessen künstlerische Bedeutung nicht über die eines mittelmäßigen Handwerkers und Werkstattmeisters hinausgeht. Daß er aber seinen Schülern kein gutes Handwerk mit auf den Weg gab, daß er ihnen nur den Zwiespalt zwischen zeichnerisch-kleinlicher Detailarbeit und plastischer wie malerischer Realität mitteilte, hat sicher kein anderer als sein großer Schüler A. Dürer gleich stark erwiesen. In anderer, besserer Werkstatt emporgewachsen wäre dieser aufstrebende Genius wohl den Aufgaben der Malerei als einer Kunst des Zusammenschlusses von Form und Farbe im optischen Gesamtbild näher gekommen. Aber so verkümmerte von Anfang an der malerische Sinn. Das ist das fluchwürdige Erbteil einer schlechten Schule.

Um Süddeutschland zu erledigen, sei des Salzburger Malers Konrad Laib gedacht, von dessen Hand eine Kreuzigung in Graz von 1457 ist. Ein verwandtes Stück aus Salzburg in Wien. Letzteres trägt die interessante Inschrift „d'Pfenning 1449 als ik chun". Damit erinnert er an Jan van Eycks Devise „als ich kan". Trotzdem liegen hier mehr Beziehungen zu Oberitalien, zu Altichieri oder Gentile, denn zu den Niederländern vor. Es ist eine weiche Art, mit der die Figuren gezeichnet und die Formen in noch unbestimmter Weise gemalt sind. Eine mehr oberitalienische Farbschönheit herrscht im Kolorit. Immerhin schlägt auch die Welle niederländischen Einflusses dorthin. In Ruland Früauf d. ält., einem Salzburger Maler aus dem Ende des Jahrhunderts, 1470—1503 nachweisbar, tritt uns ein Künstler entgegen, dessen glatte, geleckte Manier und saubere Malweise nur in niederländischer Schulung denkbar ist, der vier aus Salzburg stammende Bilder in Wien um 1491 malte, fein sentimental, aber etwas matt. Ihm werden auch vier Tafeln in Großgmain (dat. 1498/9) zugeschrieben, die aber wesentlich frischer und kräftiger sind, wenn auch ebenfalls noch auf Goldgrund.

Manchem im Kleinen tüchtigen Künstler begegnen wir noch in diesem Zeitalter der kleinen Individualitäten, bald ruhig und sanft in schwäbischer Art, wie dem Meister mit der Nelke, bald mehr aufgeregt und lebendig, oder dem Hans Fries, der in Freiburg und der Schweiz tätig war. Nicht annähernd gleich vielfältig als in der Plastik ist diese Gruppe der Maler in diesem Jahrhundert der holzgeschnitzten Figur. Das Bild belebt sich

aber in den nach den Niederlanden führenden Gebieten. Wandern wir zum Mittelrhein, so finden wir dort eine Reihe koloristisch sehr interessanter Meister. Sie entwickeln eine ungewöhnlich lebendige, tieftonige Farbenphantasie, die mit warmen braunroten Tönen und leuchtendem Grün arbeitet, so daß wir nicht erstaunen, aus dieser Schule den leidenschaftlichsten Koloristen der Zeit, Matthias Grünewald, hervorwachsen zu sehen. Eine Kreuzigung in Frankfurt, städtische Sammlung, und besonders das Aschaffenburger Triptychon in München erscheinen wie direkte Vorläufer zum Isenheimer Altar. Die Glut der Farben ist von glühender Fülle und Wärme. Die Farbe wird hier zu temperamentvollem Ausdruckswert.

Neben diesen außergewöhnlich leidenschaftlichen Äußerungen in warmempfindsamem Kolorit stehen andere Stücke mit eigentümlich kühlen Akkorden, so der Seligenstädter Altar in Darmstadt. Die klare Durchsichtigkeit großer ruhiger Farbflächen bei vorwiegend kühlen Tönen in Lichtblau, leicht violettlichem Grau und Weiß wirkt eigenartig kühl und vornehm in ihrer beherrschenden Ruhe. Hier sind sicher Beziehungen zur Glasmalerei maßgebend. Über die Farbenharmonien an sich und wie sich in vielfältiger, reizvoller Nuancierung auch hier die fortschreitende Individualisierung der Zeit betätigt, wäre noch viel zu sagen. Hier müßte ein Kapitel über die Geschichte des Kolorismus eingeschoben werden. Es wäre sicher einer der gehaltvollsten Abschnitte der deutschen Malerei; würde doch da vielleicht erst ganz die Bedeutung dieses höchst abwechselungsreichen Kolorismus und ihr enger Zusammenhang mit der Glasmalerei offenbar. Grade die mittelrheinische Schule, die ja auch schon früher farbenempfindsame Begabung zeigte, würde an führende Stelle rücken.

Besonders vielfältig, aber weniger originell und unter wachsendem niederländischem Einfluß, hat sich die kölnische Malerschule entwickelt. Eine Reihe namenloser Künstler ist es, die hier in mancherlei Wechsel das bunte, künstlerische Getriebe der großen Handelsstadt am Rhein vorführt. Was fehlt, ist der künstlerische Eigenwille; der weiche, schmiegsame Rheinländer fügt sich leicht fremden Einflüssen. Wenn Eycks Größe in Lochners Dreikönigsbild widerspiegelt, so war es beinahe selbstverständlich, daß auch Roger v. d. Weyden wirkte. Da er das Colombatriptychon in München doch für einen Kölner Bürger malte, können wir sogar annehmen, daß er in Köln selbst war. So dürfen wir uns nicht verwundern, bei dem Meister des Marienlebens (Abb. 180) einem Künstler zu begegnen, der in seiner zeichnerischen Manier mit dünngeschnittenen, mageren Gestalten arbeitet, in denen freilich in der koloristischen Qualität und der mehr ruhigen Haltung der Gestalten auch Bouts Einfluß erkenntlich wird. Das Charakteristische dieses Meisters und verwandter, gleichen Vorbildern nachstrebender Künstler ist eine gewisse Weiträumigkeit,

besser gesagt Verstreutheit der Figuren auf dem Bildfeld, wo der Raumbildung freier Spielraum gegeben wird. Die Innenräume entfalten sich klar und offenbaren ein gutes, wenn auch nüchternes Raumgefühl. Ähnlich steht es bei den landschaftlichen Stücken, auf denen bei außergewöhnlich tiefem Horizont auch die breite Bodenfläche und die frei darauf verstreuten Figuren eine ungebundene Auffassung offenbaren. In der feinen Beweglichkeit und Linienrhythmik erinnern die Gruppen an Roger.

Mehr in der farbenprächtigen Art des Dirck Bouts arbeitet der Meister der Lyversbergischen Passion, mit viel mehr starren, wenig bewegten Figuren. Dafür wirkt er in dem kräftigen Lokalkolorit prunkhafter und voller. Eine Reihe weiterer Meister, die bald mehr bald weniger dem niederländischen Einfluß hingeben, sind im Wallraf-Richartz-Museum zu Köln zu finden. Als Meister der achtziger Jahre seien der Meister der Verherrlichung Mariae und der westfälische Meister von Lisborn genannt. Gegen Ende des Jahrhunderts geht die Kölner Malerschule sichtlich unter erneutem niederländischem Einfluß zu einer prunkhaft-glänzenden, mit satten Farben arbeitenden Technik über. Das ist zunächst von dem Meister der hl. Sippe zu sagen und noch mehr von dem Bartholomäus-Meister in München, dessen vollgeformte, in weiche, stoffliche Falten gehüllte Gestalten fast schon zum Romanismus des 16. Jahrhunderts überleiten. Mehr holländisch, zugleich in den steifen Figuren eckig und ungeschickt, aber sehr ausdrucksvoll und von einer herben Charakteristik ist der Meister von St. Severin (Abb. 181). Der westfälische Meister von Dünwegge und der des Todes der Maria gehören ganz dem neuen Jahrhundert.

Man wird mit solch kurzer Abfertigung dieser fruchtbarsten der deutschen Malerschulen aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts sicher nicht gerecht. Aber bei aller Vielfältigkeit, bei allen farbigen Reizen, die sie in ihren Bildern entfalten, vermissen wir die individuelle Kraft schöpferischer Persönlichkeit. Es ist eine oft sehr unpersönliche Religiosität, die aus den Werken spricht und die darum in stark dekorativer Neigung sichtlich der prunkhaften Kirchenzeremonie entgegenkommt. Trotzdem wäre diese Malerschule einer intimen Sonderbehandlung wert, die wir nur in Köln selbst oder in München vernehmen können.

Diese Zeit der kleinen Künstler und der Lokalschulen verliert gewiß im großen Sehwinkel der Weltgeschichte ihre Bedeutung. Wir mußten uns darum kurz fassen, denn kein höherer Geist hat mit Ausnahme der Schongauer, Holbein und Pacher über ihr geschwebt. Wir hätten noch vieler Sonderschulen zu gedenken; selbst im äußersten Norden war mit dem Aufblühen der Städte, vorzüglich der Hafenstädte, der Hansa, überall künstlerische Kultur tätig geworden. So hätten wir vorzüglich noch Lübeck zu

besprechen, das in Bernt Notke einen großen Bildhauer besaß, aber auch in der Malerei Meisterwerke zu verzeichnen hat. Ein Hermann Rode tritt 1484 mit seinem Lukasaltar als ein liebenswürdig feiner Meister auf, mehr in Beziehung zu westdeutschen Schulen, denn zu den Niederländern stehend. Sein Lukasbild (Abb. 179) ist von sanftem Wesen, das vor jedem harten Zugreifen, von scharfer Linie, bewegter Dramatik in Form, zurückhält; die Farbe ist von warmer Leuchtkraft. Die beiden Diptychen in der Marienkirche von 1494 und 1501 bezeugen Zusammenhänge mit den Niederländern. Damals kamen Meisterwerke Memlings nach Lübeck, und die weitere Malerei reflektiert immer stärker niederländische Einflüsse. Gelegentlich erhebt sich die Malerei dort zu gewisser Wuchtigkeit, wie etwa in der Gregorsmesse in der Marienkirche, die in der Dramatik der monumentalen Gestalten wie dem wundervollen Reichtum der Farbe bei reichen Variationen in Rot zu den Meisterwerken der Zeit gehört.

Im ganzen aber schließt das Jahrhundert nicht allzu fruchtbar für die Malerei. Die Zersplitterung in Schulen, Sondergruppen, kleine Künstlerindividualitäten war eine außerordentliche. In Deutschland hatte die Plastik in Schnitzaltar, Holzfigur und Grabstein die Oberhand. Der Zeit künstlerischer Überschwall drohte in kleine Ströme zu verlaufen. Gewiß war es um 1480 in Italien auch nicht besser. Auch da wogte es zu gleichmäßig daher, ja Italien hatte nichts weniger denn die Führung, wie ja schon der Blick auf die deutsche Kunst erweist. Dann aber erstanden der italienischen Renaissance geniale, schöpferische Geister. Ein Leonardo da Vinci kam und mit Imperatorengewalt riß er die Führung an sich, lenkte die freien Künste, Plastik wie Malerei, ganz großen Zielen zu, Ziele, die nicht etwa nur künstlerisch im Sinne des l'art pour l'art groß waren, sondern die als Menschheitsziele zugleich die Macht des beherrschenden Geistes, der gewaltigen Durchdringung der Materie mit menschlicher Leidenschaft bedeuten. Diese Erhöhung des Kunstwerkes zu geistiger Größe war es gewiß, die mit Recht der italienischen Renaissance zum Sieg verholfen hat.

---

18. Aus der linearen Hochgotik zur weichen malerischen Spätgotik in der deutschen Plastik (Multscher).

Wenn einst in Burgund und den Niederlanden eine geniale Persönlichkeit mit unvergleichlicher Kraft und Meisterschaft einen gewaltigen individuellen Aufschwung der Plastik brachte, ebenso imposant wie das,

was die van Eyck für die Malerei leisteten, so war auch in den deutschen Landen ein hoch aufstrebender schöpferischer Geist tätig. Mit dem großen Aufschwung des Bürgertums im 14. Jahrhundert war die Architektur bürgerlich geworden. Sie opferte ihr bischöflich-fürstliches Ausmaß an Größe einer vielmehr kleinen, aber intimen Geschlossenheit. Jede Stadt hatte den Ehrgeiz, etwas Besonderes zu bedeuten, jeder Bürger hatte den Stolz, die Schönheit der Stadtkirche, die Pracht des Rathauses zu erhöhen oder auch sein eignes bürgerliches Heim möglichst reich auszuschmücken. So individualisierten sich die Länder, die Städte, die Menschen, und so auch die Künstler und ihre Kunst. Überall erwuchs eine wahre Volkskunst, eine originelle Lokalkunst empor, die nicht Besitz weniger Auserwählter war, sondern, auf heimischem Boden emporwachsend, allen gehörte. Nicht mehr nur Bischöfe und Ritter, sondern auch Bürger ließen sich Grabsteine errichten und stifteten Madonnen oder Altäre. So entstand bald eine bunte, reiche Vielfältigkeit im Inneren der Kirchen. Diese Individualisierung kam den freien Künsten zugute und es war nur eine folgerichtige Notwendigkeit der erhöhten Nachfrage nach Werken dieser Künste, daß Plastik wie Malerei sich freimachten und zu fortschreitender Selbständigkeit wie Bedeutung hervorwuchsen. Das bedeutete den Wandel vom architektonischen Raumideal zum plastischen Formideal und weiterhin zum malerischen Bildideal.

Jetzt kommt in Deutschland ein ähnlicher Vorzug wie in Italien hinzu, es ist die außerordentliche Vielfältigkeit, die sich in verschiedenen Schulen und deren andauernd wachsender Geschlossenheit ausspricht. In Plastik wie in Malerei bietet sich eine reiche Fülle der Eigenarten und Unterschiede, die zu gleicher Zeit die Verschiedenartigkeit der deutschen Volksstämme, bis heute noch Vorzug und Mangel Deutschlands zugleich, widerspiegelt. Man ist denn auch neuerdings viel mehr zur Erkenntnis auch der kleinen Regungen und Gedankengänge gekommen, ist aber andererseits erstaunt, wie allerorts die gleichen Bewegungen zutage treten. Man wird gut tun, die Bedeutung der Nürnberger Schule, die bisher als die führende galt, wenigstens für die erste Hälfte des Jahrhunderts zurückzurücken. Die Rheinlande und Schwaben, selbst Würzburg wird man viel mehr in den Vordergrund stellen müssen. Man wird dabei auch das richtige Maß erst finden, wenn man nicht in der Individualisierung der Einzelform, die ja auch ein kleinlicher Naturalismus sein kann und für den gewiß allein Nürnberg in Betracht kommt, allein das einzige Ziel der Zeit zu sehen glaubt. Hier nun entwickelt sich der „weiche Stil" als ein erster Versuch, die Größe der plastischen Form als raumfüllende Masse zu erfassen.

Trotzdem möchte ich mit der Nürnberger Schule beginnen, weil da die neue Gegensätzlichkeit zur Gotik am klarsten wird, indem einesteils

starke Charakteristik und klare Sachlichkeit der Bildungen als neuer, realistischer Wille gegenüber gotischer Geschmeidigkeit und schönheitlicher Linie auftreten, anderenteils sich aber auch die Form zu plastischer Fülle entwickelt.

Ein Überblick über die Nürnberger Bildhauerschule zeigt eine langsam steigende Entwicklung aus der im engen Zusammenhang mit Böhmen entwickelten Gotik. Um 1350 steht die Brautpforte der Sebalduskirche mit einer an die rheinische Schule und Freiburg anklingenden Weichheit in Haltung und Ausdruck. Energischer und zugleich schlanker aufgerichtet sind die Gestalten der Brautpforte an der Liebfrauenkirche in Bamberg. Die Skulpturen des Westportales von S. Lorenz, Nürnberg (1350—60) erweisen erneuten französischen Einfluß. Dann folgen die Arbeiten des Tonapostelmeisters (s. u.) und die des schönen Brunnens von Heinrich Parler, der, in Nürnberger Rechnungen H. Beheim Balier 1363 und 1378 als Erbauer des Sebalduschores genannt, auch im Prager Dombau tätig, den Zusammenhang mit der böhmischen Schule deutlich macht. Vielleicht von ihm selbst nur der Entwurf und die älteren Propheten, während die hervorragenden 7 Kurfürsten und 3 Helden von einem jüngeren, ausgezeichneten Meister um 1400 sind, der auch den Ritter Georg in Berlin, K. Friedrich-Museum, schuf. Unfrei an die Architektur gebunden ist die Skulptur der Vorhalle der Frauenkirche. In der Madonna ebenda, wie in der Volkamerschen Verkündigung und dem Rieterschen Denkstein (um 1437), beide in S. Sebald, zeigt sich ein Ringen aus der gotischen Gebundenheit zu einem z. T. spröden Realismus, der sich schon in dem Deokarus-Schrein in St. Lorenz 1406 kündet. Das Hartgeschnittene, Nüchterne der hier noch untersetzten, dann aber dürrer und magerer werdenden Typen charakterisiert den weiteren Stil der Nürnberger Schule. Der Katharinenaltar in S. Sebald leitet dann zu dem Haupttypus Nürnberger Nüchternheit, zu Michel Wolgemut, aus dessen Werkstatt der Altar in Zwickau von 1479 genannt sein mag. Den ersten Anstieg zu gewisser Monumentalität bringen zwei besondere Werke, die Madonna in Strahlenglorie in S. Sebald von 1430 und der Schlüsselfeldsche Christophorus von 1442, von denen wir noch zu reden haben.

Interessant ist es nun, daß man zunächst im Ton, dann aber im Holz, ein leichter zu formendes Material als den harten Stein fand, der dem wachsenden Verlangen nach Naturwiedergabe besser entsprach und gefügiger war. Als älteste Zeugen einer freilich noch rein gotischen Auffassung werden immer die Figuren vom schönen Brunnen im Germanischen Museum, Nürnberg, angeführt. Beziehungen zur böhmischen Schule, sicher durch Heinrich Parler vermittelt, werden offenbar. Die Gestalten sind von einer weichen Schönheit, aber unpersönlich in Haltung wie Ausdruck. Die unteren

Figuren des jungen Meisters zeigen im Faltenwurf eine gewisse, weiche Stofflichkeit, wobei es aber in den verschnörkelten Faltenkämmen wiederum zu spielerisch-kalligraphischem Linienschwung kommt. Als Beginn einer neuen, realistischen Gestaltung gilt eine Reihe von Tonfiguren, drei sitzende Apostel in St. Jakob, sechs Figuren im Germanischen Museum, Nürnberg, und andere in Berlin, endlich die noch ältere Apostelreihe in Kalkreuth. Die Individualisierung macht große Fortschritte (Abb. 182). Bei den z. T. weich geformten Jünglingstypen, z. T. faltigen Männerköpfen, sind Gesichtsschnitt wie Haare und Ausdruck noch leicht schematisch. Die Hände sind besser durchgebildet. Beim Faltenwurf zeigt sich die Neigung, in weich rundlichen Faltenmassen zu wühlen oder aber in schwunghaft gezogene Faltenbüschel gewissen leidenschaftlichen Schwung zu bringen. Die dicken, faltenreichen Mäntel verhüllen aber noch vollkommen den Körper. Eine Reihe kleiner Stehfiguren am Deokarus-Schrein von S. Lorenz ist von fortschreitender Beruhigung. Die untersetzten Gestalten zeigen weder in Geste noch Silhouette irgendwelche Bewegtheit; die großen Köpfe sind plastisch voll und rund gebildet. Im Faltenwurf, bei dem die Neigung der Häufung der Falten noch vorherrscht, spricht als gewichtiges Moment schon die körperliche Schwere der herabhängenden, weichen Masse. Sichtlich hat der Meister seine Falten nach der Natur studiert; dazu entwickelt sich die Horizontalfalte und das individualisierte, breit vorgelegte Mantelstück, während wiederum die Gotik nur den vertikalen Zug der Linien oder den kalligraphisch-rhythmischen Schwung kannte.

Die Entwicklung strebt unentwegt einer stark objektiven Behandlung zu. Weitere Werke, wie die Volkamersche Verkündigung in S. Sebald verarbeiten den Stil in die Steinplastik etwas einfacher und breiter, aber ruhige Sachlichkeit bewahrend. Endlich jedoch bringt die schöne Madonna in der Strahlenglorie in S. Sebald (Abb. 187) den Stil des Deokarus-Schreines, übersetzt in die großfigurige Holzplastik. Vertikale Röhrenfalten wie Querfalten, Haltung des Kindes und der Maria, alles ist nichts Neues. Der Weg aus der körperlosen Gotik mit seinen nur an der Oberfläche rieselnden Falten am Beginn des 14. Jahrhunderts ging langsam vorwärts, bis die Falten sich tiefer in den Stein hineingegraben haben und den kubischen Block nach der plastischen sinnlichen Realität des Organismus formen. Und wie allmählich erst wurde in der Silhouette der ornamentale Schwung überwunden und zum sentimentalen Linienzug; wann erst wurde sie allein von innen heraus durch die Form bedingt! Hier aber erscheinen Falten wie Körper in überzeugender Wirklichkeit und Kraft. In der Freude an dem Auf- und Niederwogen der Masse etwas überreich, sind es rund und körperlich, stofflich entwickelte Falten. Dem bewegten, leicht schillernden Faltenwerk stehen die weichen Rundformen des fest-

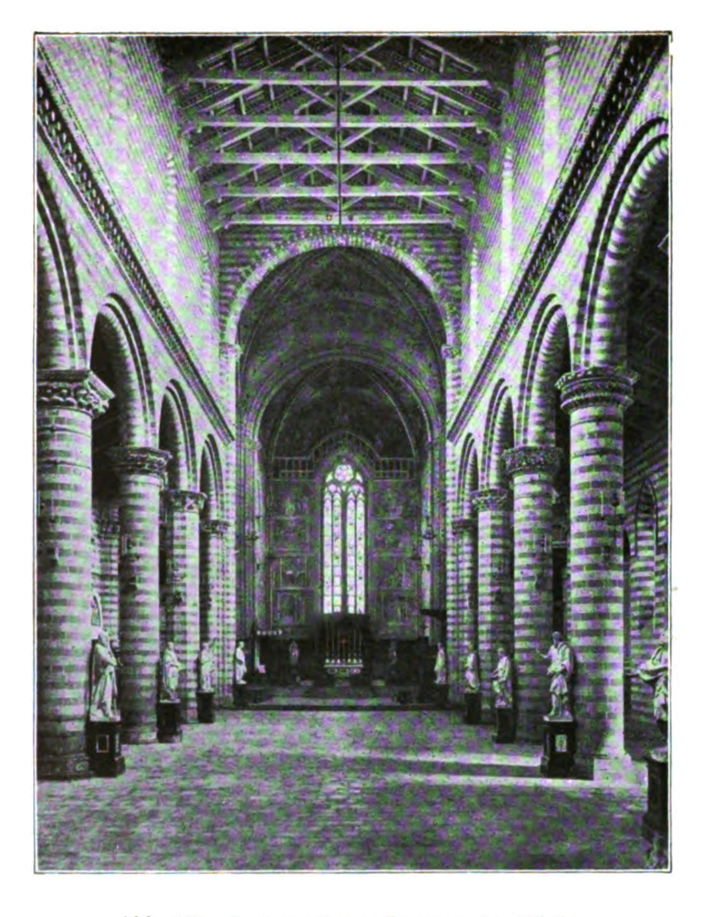


Abb. 221. Orvieto, Dom. Inneres. 14. Jahrh.

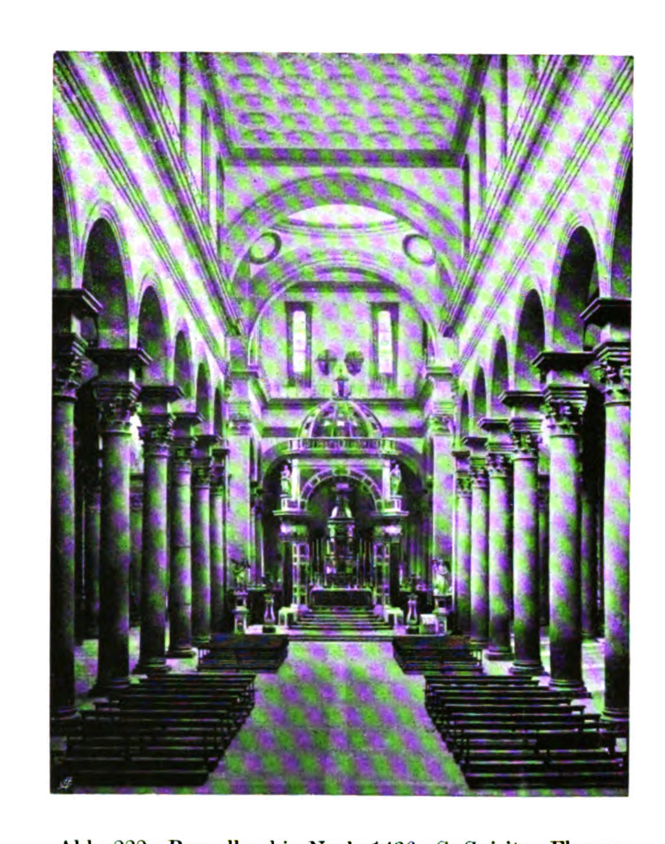
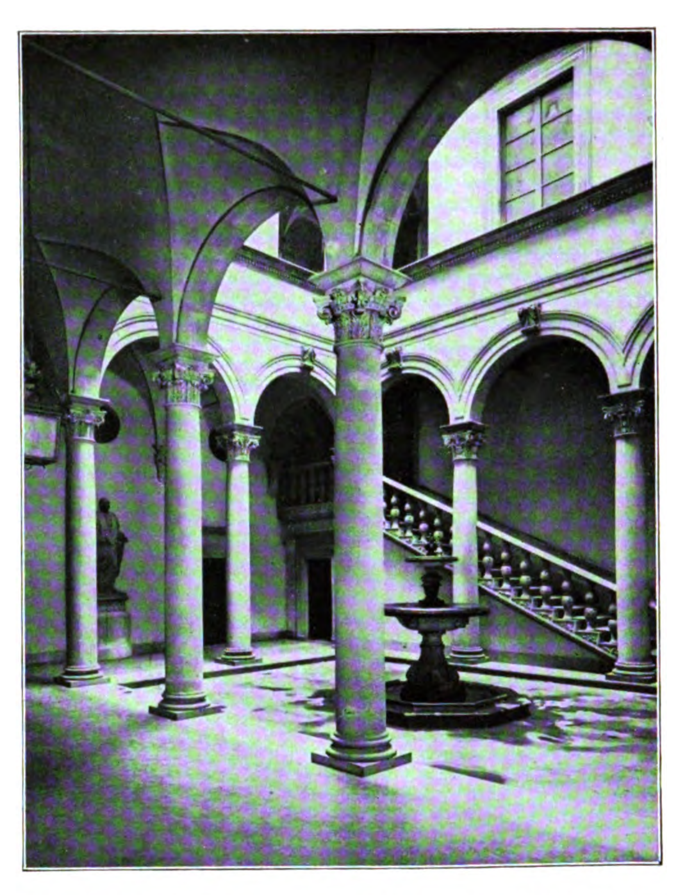


Abb. 222. Brunelleschi. Nach 1436. S. Spirito, Florenz.

Abb. 223. Arnulfo di Cambio, Giotto, Brunelleschi. Dom und Campanile, Florenz.

Abb. 224. Brunelleschi, Pazzikapelle. Seit 1430. Florenz.



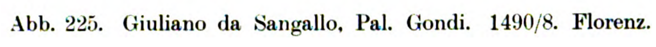


Abb. 225. Giuliano da Sangallo, Pal. Gondi. 1490/8. Florenz.

Abb. 226. Michelozzo, Pal. Medici. Riccardi, Florenz.

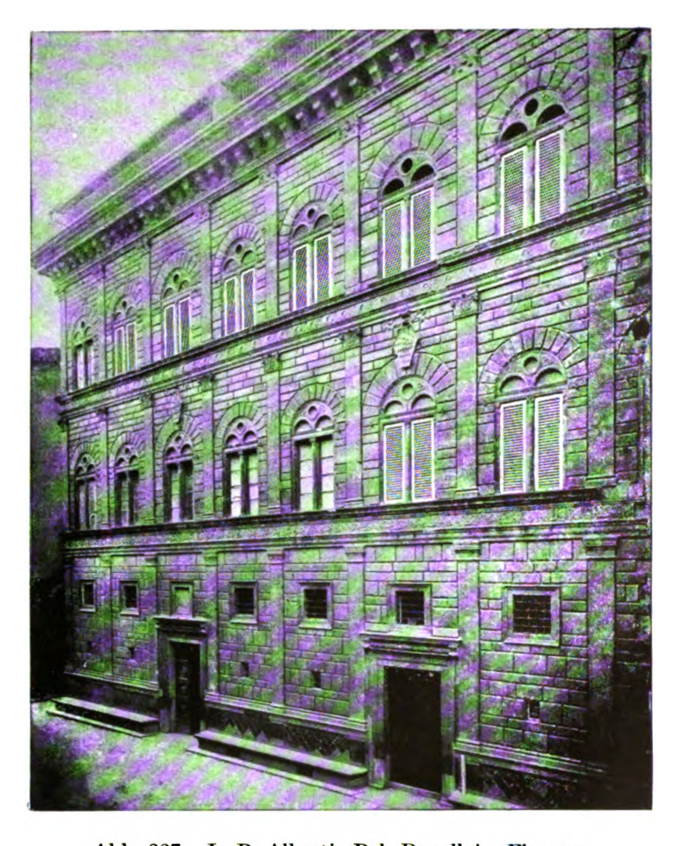


Abb. 227. L. B. Alberti, Pal. Rucellai. Florenz.

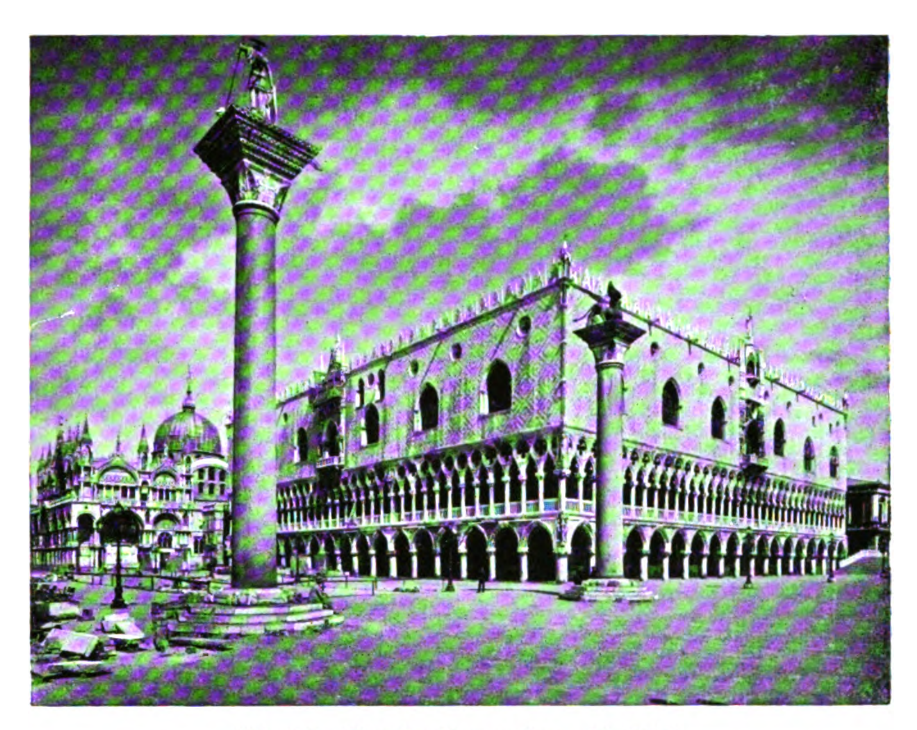


Abb. 228. Venedig, Dogenpalast. 14. Jahrh.



Abb. 229. Moro Coducci, Pal. Vendramin-Calergi. Um 1509. Venedig.

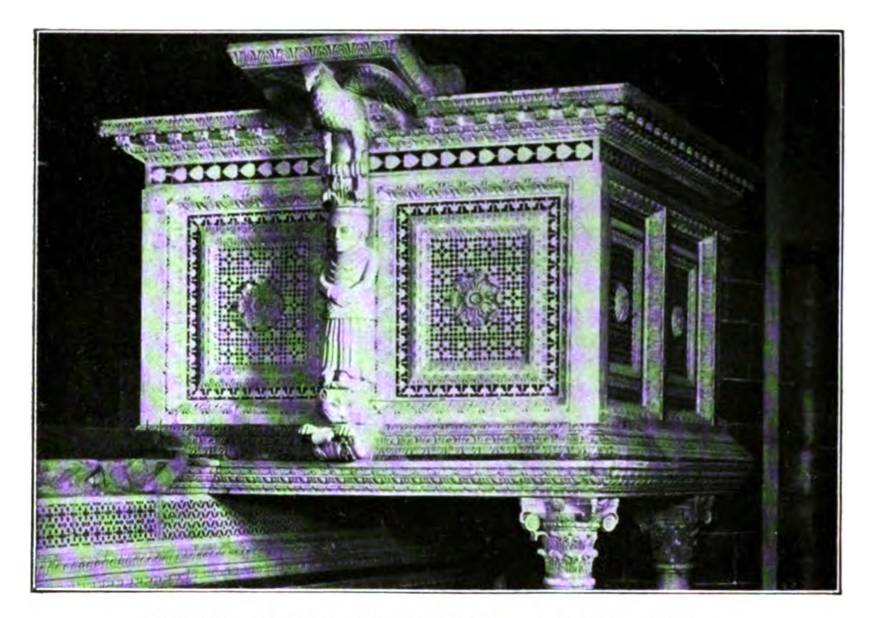


Abb. 230. Steinkanzel. Um 1150. S. Miniato, Florenz.

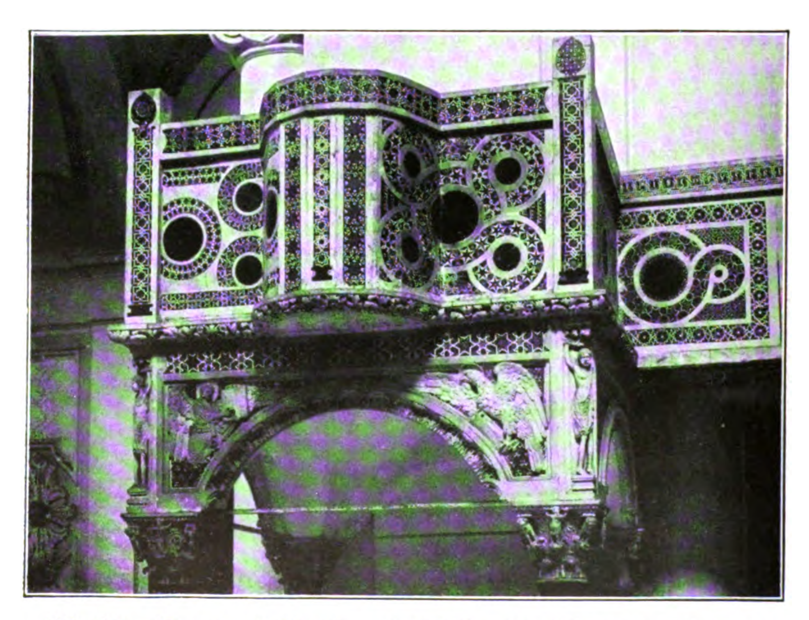


Abb. 231. Kanzel mit Mosaik und Reliefs. Um 1250. Dom, Salerno.

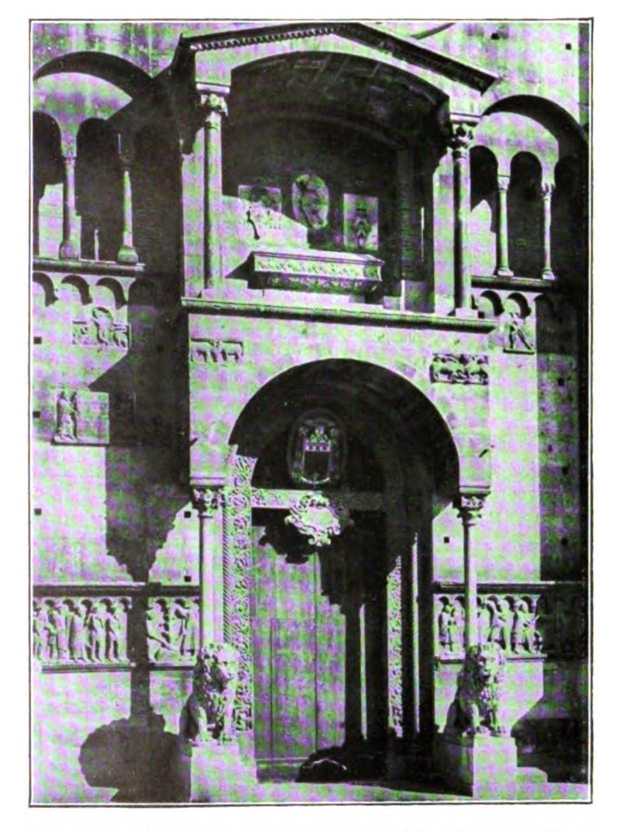


Abb. 232. Willigelmus, Relief. 12. Jahrh. Modena, Dom.



Abb. 233. Antelami, Prophet und Reliefs. Borgo, S. Donnino.

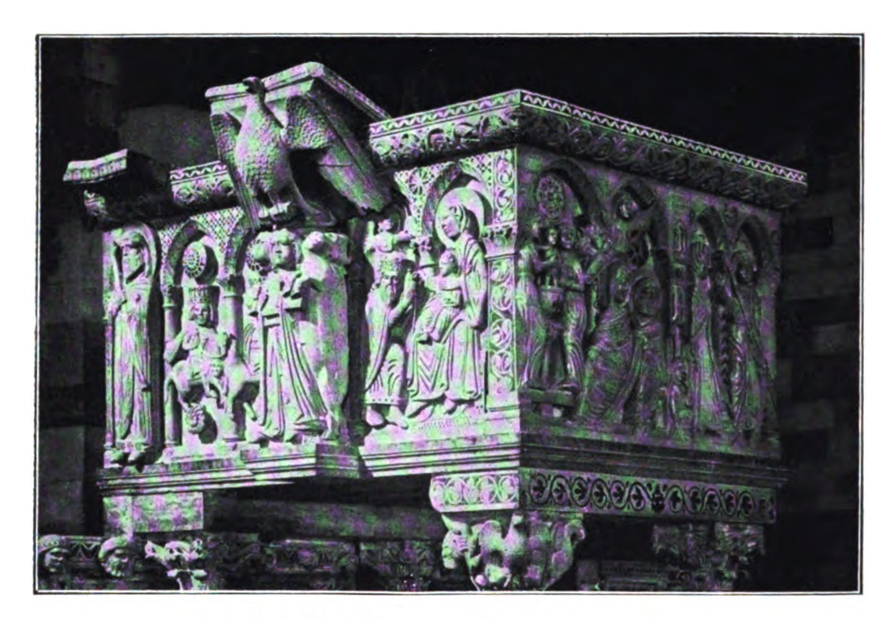


Abb. 234. Kanzel. Um 1220. Barga.



Abb. 235. Guido da Como, Reliefs. Um 1240. Mittelportal. Dom, Lucca.

gebildeten Kindes, das derbe, fleischige Vollgesicht der Maria, die feingegliederten, trefflich durchgebildeten Hände in sinnlicher Realität als wirkungsvoller Kontrast entgegen. Von den lebhaft bewegten, reizvollen Engeln am Sockel oder an der Krone wäre weiter Lobenswertes zu sagen. Für den, der nach Abhängigkeiten sucht — und das ist heute kunsthistorische Methode —, der könnte sich hier an Slueters Mosesbrunnen erinnert fühlen. Jedenfalls überrascht diese Nürnberger Madonna durch ihre, jeder gotischen Sentimentalität ferne, ruhevolle Sachlichkeit, die zugleich in Silhouette und Bewegung allen Schwung meidet und nur greifbar klare Formenrealität und lebendige Wirklichkeit bringt.

Daneben ist die Statue des hl. Christophorus von 1442 in S. Sebald (Abb. 188) ein Beispiel außergewöhnlicher Größe des Ausdrucks in den eckigen Bewegungen des knorrigen Mannes mit dem knittrigen Mantelstück über der Brust und den muskulös mageren Gliedern. Das dicke, runde Kindchen auf den Schultern scheint ihm wirklich in seiner körperlichen Schwere eine drückende Last und trotz aller Lebendigkeit der Linie scheint nichts mehr von gotischer Leichtigkeit und Ornamentik vorhanden zu sein.

Damit sind nun die zwei hervorragendsten Stücke der Schule herausgehoben. Sie bewegt sich im übrigen in sehr niederen Sphären. Harte zeichnerische Art und nüchterne Sachlichkeit charakterisieren die Durchschnittsleistungen, wie sie besonders aus Wolgemuts Werkstatt herauskamen. Erst mit Veit Stoß und Adam Krafft kam monumentaler Schwung in die Schule.

Haben wir in Nürnberg eine der florentinischen Art verwandte, energievoll-plastische Auffassung, die mit starker Bewußtheit das Problem der Form im plastischen Sinne zu lösen strebt, so würden wir uns aber irren, wollten wir nun eine konsequente Weiterentwicklung in diesem Sinne auch für Deutschland ähnlich wie in Italien erwarten. Nürnberg hatte eben noch nicht die Führerrolle, die Florenz in Italien besaß, und das nordische Wesen war auch nicht gleich scharf auf das plastische Problem eingestellt. Zwei große Kunstschulen standen der Nürnberger, die doch schließlich erst am Anbeginn des Aufschwunges war, mindestens ebenbürtig beiseite: die rheinische und die schwäbische Schule, die beide in ihrer Weise einen eignen bedeutsamen Geist, aber zugleich wesentlich andere Ziele, jedenfalls aber nicht den schlichten Nürnbergischen Wirklichkeitssinn offenbaren. Man wird weder hier noch dort jene stark objektivistische klare Art beobachten, jedoch um so mehr durch innere Wärme überrascht werden.

Wir nehmen die rheinische Schule voran, nicht allein, weil dort der französisch-gotische Geist länger wirkt, sondern auch, weil da die kraftvolle Stromwelle von Burgund, die ja so gewaltig aus der Gotik heraus einem eignen, stofflich-malerischen Realismus zustrebte, lebhaftere Einflüsse

ausübt. Schon um 1400 macht sich etwa im Grabstein des Konrad von Weinsberg in Mainz, Dom, die Neigung nach malerischer Breite bemerkbar; die Erscheinung gewinnt gegenüber der schlanken, durchsichtigen Gotik, wie sie noch Gerlach von Nassau (1371) in Eberbach (Abb. 118) zeigt, eine gewisse Körperlichkeit. Freilich ist sie nicht von plastischer Strenge, sondern von der weichen Fülle eines breitgelegten Faltenwurfes. Nicht mehr die dünne, fließende Vertikale, die zarte Silhouette, sondern breite, horizontale Lagen und ein in individuellen Querfalten reich entwickeltes Faltenstück geben eine fast schwere, ruhige Rahmenfüllung. Es ist sichtlich ein neues künstlerisches Verlangen lebendig. Nicht mehr Linienrhythmik und zarte Durchsichtigkeit, sondern breite Fülle und sinnliche Pracht der stofflichen Erscheinung werden erstrebt.

Den Höhepunkt dieser Kunst des weichen Tongemäldes im Grabsteinrelief bezeichnet der wundervolle Grabstein des K o n r a d v o n D a u n († 1434) im Dom, Mainz (Abb. 189). Das, was dort nüchtern oder ängstlich in der strengen steifen Haltung der Gestalt und der Regelmäßigkeit der Falten auf beiden Seiten schien, gewinnt hier in der Fülle, mit der die runden Falten von weichen Tönen umspielt auf- und niederschwingen, schönheitliche Pracht. Dabei ist auch der letzte Rest starrer Silhouettierung geschwunden; die Gestalt ist eingehüllt in ein wogendes Meer von Tönen, die aus den Tiefen hervorquellen und den dürren, ganz unarchitektonischen Rahmen übersprudeln wollen. Das übernommene System der Treppenfalten in den hängenden Mantelteilen an den Seiten wird vielfältig gemacht und in sinnlicher Tonschönheit reich belebt. Wie die Engel dann oben, rechts und links vom Kopf aus der schattigen Tiefe hervortreten und sich mit dem Ganzen zu einem steinernen Tongemälde zusammenfügen, das offenbart eine eigne Höhe künstlerischer Gestaltung. Wollen wir es streng nehmen, so ist das weder Gotik noch Renaissance im plastischen Formensinne. Es ist dieselbe m a l e r i s c h e Größe und schöpferische Freiheit, dieselbe sinnliche Stofflichkeit, die auch die Werke des Claes Slueter auszeichnet. In seiner Weise tritt dieser namenlose, rheinische Künstler würdig an die Seite des burgundischen Meisters, nur ist er weicher.

Man halte die Gestalt neben den 80 Jahre älteren Friedrich von Hohenlohe in Bamberg (Abb. 117) und man wird den gewaltigen Fortschritt zu sinnlicher Schönheitsfülle erkennen. Dort eine gewiß schon sinnlich erfaßte, aber magere, von flüssigen, vertikal ansteigenden, gotischen Linien gehaltene, langgestreckte Gestalt vor glattem Grund, hier aber eine von weichen Falten umflossene, in tonige Schatten getauchte Erscheinung von schwellender Fülle. Das Gemälde ist fertig; es ist mehr als dekorative Pracht, es ist prunkhafter Schönheitsüberfluß, bewegt von wundervollem Schwung. Man halte diese schwunghafte, bewegte Gestalt aber auch gegen die Nürn-

berger Madonna (Abb. 187)! Die gleichen Motive: Röhrenfalten, breites Gewandstück, fliegende Engel, aber alles was dort fest und bestimmt, körperlich klar und von strenger Linie gehalten erscheint, ist hier weich, melodisch, ineinander schwingend. Es ist malerisch gegenüber jener plastischen Objektivität und träumerisch weich gegen jene Bestimmtheit.

Daß aber diese über gotische Durchsichtigkeit hinausgehende sinnliche Pracht aus Burgund kam, das erweisen einige Madonnenstatuen. Voran steht eine Tonmadonna im Louvre, von weicher Nachgiebigkeit in der Haltung. Die Falten fließen in schwingenden Parallelen leicht ausgebuchtet bei stark ausgedrehter Hüfte und weit vorgestrecktem Leib vertikal herab. Einen gewaltigen Fortschritt zu großzügiger Faltenkomposition bedeutet dann eine Reihe von Madonnen, unter denen die an der Marienkapelle, Würzburg (Abb. 186), und in S. Johannis, Thorn (Abb. 184), beide einander nahe verwandt, voranstehen. Über die beiden etwa 1430—40 entstandenen Madonnen, denen eine dritte im Bonner Museum zuzuordnen ist, sind die Akten noch nicht geschlossen. Burgundisch ist sicher der erste Ursprung; aber die direkte Schule ist noch unsicher. Die Annahme einer böhmischen, ganz von Burgund abhängigen Schule ist besonders auch wegen des Gesichtstypus nicht abzuweisen. Außerordentlich reizvoll ist das liebenswürdig bewegte Kind bei der genrehaften Gestaltung des Motives von Mutter und Kind in Thorn, während andererseits die kompositionelle Gliederung und der schwingende Fluß feinfühligen Faltenwurfes auf dem Würzburger Stück delikater gebildet und zarter durchempfunden sind. Eine Steinmadonna im Dom zu Würzburg gibt übrigens ein charakteristisches Beispiel für die vorhergehende Epoche, d. h. wie sich etwa um 1400 die Körperlichkeit der Formen zu weicher Fülle, besonders in dem dickfaltigen Wollmantel, aber auch in der Anordnung der Formen der Gesichter oder des kleinen Kindesaktes zu entfalten beginnt.

Zum Rhein und zu der Louvremadonna, wie einem ähnlichen Stück in Berlin, beide in Ton geformt, zurückkehrend, haben wir von einer mittelrheinischen Werkstatt zu reden, die ähnlich wie die Nürnberger der ersten Generation des Jahrhunderts sich als Material den Ton wählte. Wie auch dort kam das Material einer fortschreitenden Individualisierung der Formen in sinnlicher Fülle und feiner Charakteristik entgegen. Hier am Rhein liegen Vermutungen nahe, daß Beziehungen zur italienischen Kunst, die auch damals den Ton bevorzugte — Pellegrinimeister u. a. — bestanden. Interessant ist es, daß man in dem Meister der Frankfurter Kreuzigung, Liebig-Museum, den deutschen Meister entdeckt zu haben glaubt, von dem Lorenzo Ghiberti spricht und der die eigenartige, in Florenz an sich so schwer verständliche Gotik Ghibertis bestimmt haben soll.

Neben den Madonnen, deren geschmeidig-sentimentale Schönheit und

weiche, nachgiebige Tonfülle mit zarter Anmut und einer fein empfundenen Rhythmik der Bewegung gepaart sind, wären noch zwei hübsche Heiligengestalten, Katharina und Barbara, dazu ein Prophet, Engel in Bingen und anderes zu nennen, die sämtlich den gleichen Geist atmen. Hervorragend ist eine Beweinung Christi in Limburg a. L. mit einem ganz groß gebildeten Leichnam Christi, bei dem man wiederum an Italien denken muß. Vorzüglich in der Wiedergabe des Klagens, Trauerns und des Schmerzes in verschiedenfacher Abstufung sind die Begleitfiguren. Es ist kein schreiender Schmerz, sondern nachdenkliches Sinnen und stilles Klagen, das aus ihren langgestreckten Gesichtern und den schlanken, von dünnem Linienzug umflossenen Gestalten spricht. Ähnlich reich und empfindungsvoll ist der Kreuztragungsaltar der Slg. Figdor, Wien, voll feiner Sentimentalität der Figuren in Ausdruck und Bewegung. Nichts von dramatischer Kraft und Schärfe der Charakteristik, aber zart gebildet. Ein Tod der Maria in Kronberg, der Ölberg in Mainz, Dom, eine Beweinung in Wimpfen i. Th. gehören hierher. Bei den Madonnen und den hl. Frauen in Bingen ist die Bemalung erhalten, die in feinem, farbigem Spiel den zarten Fluß der Linien und die beginnende weiche Fülle der Formen empfindsam zusammenstimmt. Wir müssen zugleich den Blick auf die Malerei richten, auf den Ortenburger Altar in Darmstadt oder den Rosengarten in Frankfurt, um das Wesen dieser melodisch-weichen Weise am Mittelrhein zu begreifen. Ein Künstler von weicher Schönheit ist auch der Meister von Hallgarten mit einer Madonna in Frankfurt.

Ebenfalls weich und in gleicher Weise der bestimmten, nürnbergischen Realität ferne steht die schwäbische Schule. Aber es ist ein anderer Grad von Weichheit, da jener Zug der rheinischen Schule zum Koketten und zu schwunghafter Eleganz fehlt. Es steckt etwas von lyrischer Stimmung in diesen schüchtern stillen, von weichen Falten umflossenen Gestalten. Die schwäbische Schule leitete sich weiter aus der Rottweiler Schule, die wiederum in Beziehung zu Freiburg i. Br. und Straßburg stand, wie in Augsburg, Gmünd und in Ulm am Nordwestportal erkenntlich ist. In Ulm sind denn auch wie in Gmünd die Parler tätig, die man neuerdings mehr und mehr auch als Bildhauer schätzen lernt. Peter Parler erscheint dann in Prag, wo er Dombaumeister war, hat dort 1373 die weiche Figur des hl. Wenzel u. a. geschaffen. Bedeutsam sind die 21 Büsten der Triforiengalerie im Inneren und einige am Äußeren des Chores, vollendet 1393. Besonders gut die Büste Peter Parlers. Vielleicht macht sich weiterhin in der Entwicklung dieser schlanken Gotik der schwäbischen Schule zu dem weichen Stil burgundischer Einfluß geltend. Die Entwicklung wird besonders an der Vorhalle des Ulmer Münsters ersichtlich, wo die oberen Figuren der Stirnwand von Meister Hartmann, 1421, am schwächsten sind.

Dieser weiche Stil ist in Schwaben besonders entwickelt. So zeigt die Madonna am Ulmer Münster eine traumverlorene Süßigkeit und fast müde Weichheit in Haltung, Ausdruck und Bewegung. Weich wallen die zickzackartigen Treppenfalten vom Arm der Maria, oder am herabhängenden Mantel des hl. Martin herab, der das in müder Handbewegung gehaltene Schwert teilen soll. Rund steigen die Röhrenfalten am Gewand empor. Ein Schleier dichterischen Weltvergessens spielt um die weichen Züge der von krausenartigen Locken eingerahmten Gesichter. Es fehlt jener rheinische Schwung oder das Nürnbergische energische Zupacken hinein in das Reich der greifbaren Wirklichkeit. Aber es entzücken die unendliche Schlichtheit und Stimmungsschönheit, die diese schwäbischen Figuren mit zartem Schleier umweben. Wir wissen, daß in der Malerei enge Beziehungen Schwabens zur kölnischen Schule, vertreten von Stephan Lochner, bestanden. Auch für die Plastik war dies der Fall. Die Tumbafiguren des Saarwendengrabsteines im Kölner Dom sind den Archivoltenfiguren, ebenfalls sitzenden Aposteln, am Ulmer Münsterportal nahe verwandt. Wir sind nicht überrascht, Köln mit seiner weichen liebenswürdigen Art an das schwäbische Vorbild gebunden zu finden.

Dann aber tritt ein schwäbischer Meister als Führer zu plastischer Größe auf, bei dem wir freilich die unbedingte Festigkeit seines Wollens auf eine Beimischung bayrischen Blutes zurückführen möchten. Es ist der große Gestalter Hans Multscher, tätig von 1427—67. Sein frühestes Werk soll der Schmerzensmann am Ulmer Münsterportal sein, der in ganz gotischer Art als Mittelpfostenfigur verarbeitet, in dem dünnlinigen, unruhigen Faltenwurf noch viel Gotisches hat. Überraschend ist sowohl der markante Realismus, mit dem die Körperformen, besonders der Brustkasten durchgebildet sind, wie die Kraft des lebendig aus Gesicht und eckiger Bewegung sprechenden seelischen Ausdruckes. Dazu löst sich die Figur, ähnlich wie auch Sluters Gestalten, sichtlich von der Architektur los und will sich plastisch vom architektonischen Rahmen frei machen. Seine Rathausfiguren (1430/1), 5 Statuetten im Museum, Ulm, erscheinen unsicher, ebenso altertümlich der Grabstein Ludwigs des Bayern; vom Karg-Altar (1433) im Münster ist nur noch die Nische erhalten. 1431 wird Multscher als Bildmaler und geschworener Werkmann genannt und wir begegnen ihm auf dem Berliner Altarwerk (1437) als Maler. Hier nun zeigt er sich in eigenartiger Größe plastischer Auffassung. Wir spüren die Stärke der Wechselbeziehungen zwischen Plastik und Malerei. Auch da ist es anders geworden. Nicht mehr die Architektur bestimmt und zwingt die anderen Künste zur Einordnung in ihre Stilempfindungen hinein. Der Altaraufbau mit plastischen Hauptfiguren im Mittelschrein und gemalten Flügeln ist das Thema der Zeit.

Weil die Plastik in ihren großfigurigen Werken an Domen oder Grab-

denkmälern eher frei geworden war, hat sie bald die Oberhand. Dazu strichen diese „Bildschnitzer" ihre geschnitzten oder gemeißelten Figuren selbst an, sie malten manchmal die Bilder der Flügel für das plastische Mittelstück, das zumeist in einem Kasten holzgeschnitzte Figuren, die Madonna zwischen zwei oder vier Heiligen enthielt, mit eigner Hand. Bei Multscher nun, der im Grund seiner Seele Bildhauer war, mußte sich sein stark plastisches Formgefühl auch im Bilde durchsetzen. Freilich hat man neuerdings die mit seinem Namen bezeichneten Berliner Altarflügel ihm nehmen wollen. Wir können von gemalter Monumentalplastik reden und haben sie in dies Kapitel der Plastik eingeordnet. Die figürliche Erscheinung beherrscht vollkommen das Bild. Während Umgebung und Hintergrund nur so ungefähr angegeben sind, wenn sie nicht vollkommen vom Figürlichen verdrängt werden, wachsen die Gestalten zu wuchtiger, plastischer Größe heraus. So füllen auf der Anbetung der Könige (Abb. 190) nicht nur die Madonna breit dasitzend und der knieende König das Bildfeld, sondern es drängen auch die anderen Gestalten, besonders der Negerkönig mit dem reich schwellenden, schillernden Faltenwurf des langen Mantels wuchtig in den Rahmen herein. Wie ein festgeformtes Hochrelief wirkt es in der grandiosen Häufung der Gestalten und mächtigen Formen. Wir denken kaum an den Raum, in dem sich die Szene abspielt und der wie absichtlich nach hinten durch die Hütte, nach vorn durch die hineinragende Zinnenarchitektur verengt erscheint, um durch den Gegensatz der räumlichen Beengtheit die Fülle der Formen wirksamer heraustreten zu lassen. Daß es aber nicht hart geschnitzte Formen von scharfer Linie, eckiger Bewegung oder übertriebener Aufgeregtheit sind, daß es der „weiche Stil" ist, der auch hier herrscht, zeigt der Blick auf die Bildung der Formen. Rund, schwerfällig plump, von weichen Falten umflossen und ohne irgendwie detaillierte Innenzeichnung, ist Maria hier oder auf der Geburt Christi gegeben; die Hände stehen wie die Köpfe weich und hell im Licht bei leuchtend vollem Fleischton, die Gewänder schillern und halten in breiten, weichen Farbmassen zusammen. Der Künstler setzt gern hell vor dunkel und dunkel vor hell ab, arbeitet so vielmehr mit dem Gegensatz der Töne, als daß er in scharfem Schnitt harte Silhouettenzeichnung suchte. Die Durchbildung des einzelnen läßt noch manches zu wünschen übrig; auch das bezeugt das künstlerische Gefühl für das Ganze, das in der Zeit stak und noch über kleinlichen Detailrealismus erhaben war.

Aber der Künstler offenbart sich auch als Meister großer, individualisierter Komposition. Auf Christus vor Pilatus (Abb. 191) weiß er in höchst eigenartiger Weise die beiden Hauptfiguren gegeneinander zu stellen und die Nebenfiguren geschickt zu ordnen, indem sie wie ein Rahmenwerk mu diese Hauptfiguren zusammengeschlossen sind. Dem in gelbgrün-

schillerndes Brokatgewand gehüllten, von den anderen Figuren mit warmen Farbtönen eingerahmten, sitzenden Pilatus steht rechts Christus in violettlichem Mantel von bewegten Gestalten und kühlen Farben umfaßt gegenüber. Mächtig in der seelischen Durchdringung und der wuchtigen Größe der Hauptfigur ist die Kreuzschleppung mit dem sich unter der Last des schweren Kreuzes daherschleppenden Christus. Unruhig zerrissene Gestalten, aufgeregte Farben rahmen das volle, tiefe Karminrot des weichfaltigen Mantels ein. Das Fleisch ist auch hier voll und bleich leuchtend im Ton gebildet. Wie sehr es ihm überhaupt auch im Akt um die plastische Fülle der farbigen Formmasse zu tun war, dafür ist die Auferstehung mit dem von schlingenden Falten umrahmten, nackten Körper Christi das sprechendste Beispiel. Körperlichkeit und plastische Fülle der Form interessieren ihn mehr als Raum und Umgebung. Die Muskulatur ist von voller Bildung, während der Hintergrund, die Bäume und der Tiefenblick sichtlich vernachlässigt sind. Bei Christus auf dem Ölberg weiß er auch nur um die plastische Figur des Christus weiches Licht zu legen, während der Raum ohne Tonstimmung ist und das Aufleuchten der grünen Wiese einen stark lösenden Gegenton zum Karminrote des Gewandes angibt.

In Multschers letzte Schaffenszeit fällt dann ein weiterer, großer Altaraufbau in Sterzing (1457). Man ist wegen eines bedeutsamen Wandels in der Behandlung der Bilder geneigt, diese Malereien einem Werkstattgenossen, dem Pseudo-Multscher oder dem Meister des Sterzinger Altares zuzuschreiben. Besonders ein Vergleich der Kreuztragungen läßt den Wandel erkennen; die Figuren werden dünner. In ihnen spricht schon sichtlich ein bis dahin fremder Einfluß mit, der die Entwicklung aus der Auffassung des „weichen Stiles“ in eine mehr scharfzeichnerische Manier hineindrängte. Anders steht es mit den plastischen Hauptfiguren. Die Madonna (Abb. 185), umwallt von weichem, schwellendem Faltenwurf, ist ein Meisterstück großer, plastischer Gestaltung. Gotisch ist die leichte S-förmige Haltung der Maria mit dem vordrängenden Leib. Sie erinnert an die Tonmadonna im Louvre. Über das Gotische herausgehend ist die Häufung weicher, stofflicher Falten, die nach ihrer Schwere herabfallen und eine durchaus realistische, nicht etwa ornamentale Gliederung herausbringen. Auch dieser Figur fehlt in ihrer weichen Geschmeidigkeit jeder nervös-gotische Akzent. Typisch schwäbisch ist das Traumverlorene des Blickes; ebenso der lange Gesichtsschnitt der Maria. Die anderen Figuren, vor allem Florian und Georg in Rüstung, dazu vier weibliche Heilige, atmen gleichen Geist. Die Glasgemälde der Bessererkapelle, Ulm, zwei weibliche Heilige in Rottweil, der Wettenhauser Palmesel von 1456, die Gemälde auf Schloß Wolfegg und eine Anbetung der Könige in Laufen stehen dem Meister sehr nahe.

Aber ich kann nicht umhin, zum Schluß noch die geistige Bedeutung Multschers herauszuheben. Wir sind es heute nicht mehr gewöhnt, auf die individuellen Momente einzugehen. Ein Vergleich mit den Meistern der Zeit ist belehrend. Gegenüber Slueters leidenschaftlicher Sinnlichkeit und schwellender Überfülle, ebenso wie gegen Eycks überherrschende, hoheitsvolle Sachlichkeit oder Donatellos imposantes, plastisches Formgefühl hebt er sich in eigner Weise ab und in gleicher Weise gegen die weiche, malerische Art seines Landsmannes Witz. Es ist ein Mensch, der außerordentlich viel zu sagen hat, aber es herb und ungeschickt herausbringt, das offenbart nicht nur sein erregter asketischer Christus und seine melancholisch träumerische Maria. Noch mehr künden es die Berliner Bilder, die von durchdringender Ausdruckskraft in den charaktervollen Köpfen, den unbeholfen sprechenden Gesten der Figuren sind. Betonen muß man, daß der Künstler mehr war als ein kleiner Charakterzeichner. Die wuchtige Größe der Anbetungsszene, die hinreißende Gewalt, die aus dem kreuzschleppenden Christus spricht, künden gleich beredt von einem großen Menschen, der die Größe seiner Aufgabe, wie die Tragik des Geschickes in der Passion ganz in sich trägt und tief erfaßt. Dazu weiß er die kompositionellen Hilfsmittel geschickt zu verwerten, wofür wie gesagt, Christus vor Pilatus das treffendste Stück ist. Hier spricht alles, Ausdruck und Bewegung, Massenverteilung und Farbenspiel, Gruppe und Gegengruppe in beinahe vollendeter Weise eine große Seelensprache.

Überall begegnen wir diesem gleichen, weichen Hineinfügen noch ferne eigentlich bewußt realistischen Regungen in einer mehr auf das Stoffliche der Oberfläche und den Zusammenschluß der Erscheinungen zu einem malerischen Erscheinungsbild zustrebenden Weise. Zahlreiche Stücke in Wertheim, Komburg, Schöntal, Lohr, Würzburg bezeugen die außerordentliche Fruchtbarkeit deutscher Plastik der Zeit.

Diesem bildmäßigen Verlangen entsprechend entwickelt sich neben der rein plastische Motive reflektierenden, einfachen Grabfigur das Epitaph mit den vor Maria oder später zumeist vor dem Kruzifix knieenden Stiftern oder Toten. Wir begegnen dieser neuen Form 1429 in Erfurt, Dom, am Grabstein des Joh. von Allenblumen, wo zarte Gestalten in schlichtem Rahmen vor glattem Grunde stehen. Weiterhin hat in Augsburg diese Epitaphform die Führung gewonnen. Zahlreiche Stücke im Domkreuzgang zeigen einen stetigen Fortschritt in der weichen, malerischen Zusammenfügung der Figuren zu einer bildmäßigen Wirkung, so etwa das Epitaph Milwitz von 1442. Weiches Sentiment und melodische Schönheit der ersten Hälfte des Jahrhunderts in feiner Abstimmung spiegeln auch hier wieder. Es ist eine weitgehende Zurückhaltung in der Realistik; wir spüren noch das Fortleben gotischen Gefühles neben dem Erwachen eines mehr

und mehr hervordrängenden Wirklichkeitssinnes. Aber nie verliert sich diese Zeit in kleinlichem Realismus. Es fehlt ihr einerseits die Aufgeregtheit gotischer Bewegung, andererseits der strenge Realismus der entwickelten Renaissance. Weichheit im Sentiment wie in Formgebung charakterisieren diesen Übergangsstil als weichen Stil, als einen Stil von gewissem, klassischem Ausgleich der Stimmung.

Von den übrigen deutschen Schulen noch kurz folgendes. In Erfurt und Thüringen sehen wir seit etwa 1350 eine sehr lebhafte bildhauerische Tätigkeit, deren Wechselbeziehungen zu Nürnberg, selbst zur böhmischen Schule wie zum Mittelrhein noch nicht klargelegt sind. Aus der zarten Empfindsamkeit, wie sie in obengenannten Grabdenkmälern hervortritt, führt es zunächst zu einem gewissen Manierismus. Von der feinfühligen Madonna der Predigerkirche und den lebendigen klugen und törichten Jungfrauen am Dom um 1350 geht es zu den etwas geleckten Arbeiten des Johann Gehart, der eine Madonna, Johannes d. Täufer, Katharina und auch die Reliefs des Severusgrabsteins in der Severikirche schuf. Die Grabplatte des letzteren erscheint zu starr für den außerordentlichen Meister der Barfüßerkirche, der dort neben genannten zwei Grabsteinen auch den sehr frisch geformten des Albert von Beichlingen († 1371) schuf. Sie gehören wie das Grabmal des Erzbischofs Otto von Hessen und der Elisabethaltar im Dom zu Magdeburg zu den manieristischen Stücken der gleichen Schule, während die Denkmäler Friedrichs von Hoym († 1382) und des Erzbischofs Albrechts IV. († 1403) ebenda schon zu einer lebendigen Individualisierung übergeht. Herbzerrissene, aber realistische Ausdruckskunst bringt die ausgezeichnete Pietà in der Ursulinerinnenkirche in Erfurt um 1420 (Abb. 183), eines der charakteristischen Stücke deutscher Spätgotik von einer für Erfurt besonderen Intensität. Zum weichen Stil leitet der Meister einer Kreuzigung in der Michaeliskirche von 1405. Er hat neben drei Figuren außen am Chor des Domes feine Schlußsteine in der Barfüßerkirche, das feine Epitaph des Gottschalk-Legat von 1422 u. a. geschaffen. Von einem Meister T. R. ist das schöne Epitaph des Johann von Allenblumen († 1429) im Dom. Kompakter werden die Formen bei dem Meister von St. Augustin, der den Augustin der Augustinerkirche, die Madonna der Wigbertikirche und den Schmerzensmann in der Lorenzkirche schuf. Endlich aber gelangt auch in Erfurt ein herber Naturalismus zum Siege. Der Meister des Severitaufsteines von 1467, der die Grabsteine Rosenzweig, Ziegler und Brun schuf und in dem Taufstein mit dem prachtvollen Baldachin und dem Michaelsrelief der Severikirche eine besondere Größe erreichte. Letzterer aus Alabaster ist eine zwar wenig bewegte, im Gewand überreich gebildete Figur. Künstlerisch fast schon zur klassischen Beruhigung übergehend sind, um von Erfurt hier gleich das Bedeutsamste

zu nennen, die Epitaphien der Marg. von Mila (1494) in der Barfüßerkirche und das leider beschädigte Epitaph Milwitz (1497) im Museum. Von den Holzschnitzaltären sei die Krönung in der Barfüßerkirche (1430), die Beweinung der Predigerkirche von 1470 und der Marienaltar der Reglerkirche (ca. 1480) genannt, in denen die Figuren von steifer Haltung zu leichter Beweglichkeit entwickelt werden.

Für die Kölnische Schule wäre noch mancherlei nachzutragen. Burgundischer Einfluß macht sich bemerkbar, so am Engelbert III. und am Gottfried von Arensberg-Grabmal im Dom zu Köln (um 1372). Die Fülle der Formen wächst auch in den Freifiguren wie von der Mailänder Madonna in der Dreikönigskapelle des Domes zur Madonna in S. Gereon um 1400. Der weiche Stil dringt ein, wie am Mittelrhein bei dem Tonmadonnenmeister und dem Hallgartenmeister. Der Saarwendengrabstein von 1414 zeigt Beziehungen zum Ulmer Münstervorhallenmeister in den 23 Sitzfiguren an den Seiten der Tumba. Damit ist auch hier der weiche Stil da. Bald wird der Faltenwurf wieder brüchig und aufgeregt wie in der Verkündigung in St. Kunibert von 1439. Die Madonna in St. Maria in Lyskirchen, ebenso Figuren in S. Ursula zeigen ihn, während die Kolumba-Madonna schon wieder Beruhigung, behäbige Rundung und Stofflichkeit entwickelt. Für Westfalen wären die Figuren in der Johanneskirche zu Dortmund zu nennen; von einem westfälischen Meister sind auch die seit 1405 entstandenen Bremer Rathausfiguren. Ebenda der Roland von 1404. Für Lübeck seien die feinen klugen und törichten Jungfrauen aus der Burgkirche im Museum (von 1400) und die lebensgroße Madonna in der Marienkirche von 1420 erwähnt. Reiche Holzschnitzwerke wären für ganz Niederdeutschland zu nennen, z. T. noch großfigurig, z. T. dem kleinfigurigen niederländischen Schema weichend.

---

19. Die grossen Charakterbildner der Plastik Stoss, Krafft, Riemenschneider.

Das 15. Jahrhundert ist allüberall im Abendland das Jahrhundert der Individualisierung gewesen. Dabei bezieht sich diese Individualisierung sowohl auf das dargestellte Objekt, als auch auf den gestaltenden Künstler. Mit der Vervielfältigung des Darstellbaren ergaben sich aber auch erneute Ausdrucksmöglichkeiten, Mittel zu verfeinertem Ausdruck verschiedenartigster Sentimente. Wir dürfen also nie bei dem äußeren Naturalismus stehen bleiben. Es schien freilich anfänglich, als sollte Naturalismus und Stilisierung einen bewußten Widerspruch bedeuten. Da aber besann sich

die künstlerische Menschheit wieder; in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts vollzog sich unter mancherlei Widerstreben eine gegenseitige Durchdringung von Naturbild und individuellem Lebensgefühl, in dem alles Stilgefühl wurzelt. Was die Kunstsprache betrifft, so wurde in den Niederlanden mit Goes die Malerei zum Schaffensfeld dieses verstärkten Individualismus. In Italien dagegen und ebenso in Deutschland, da und dort selbständig, übernahm die Plastik die Führung, wobei natürlich die Aufgaben der Zeit in Italien das steinerne Bild, die Statue und das Relief, in Deutschland die holzgeschnitzte Figur im Altarschreine und das farbige Flügelrelief die Aufgaben der Kunst waren. So wurde auf getrennten Gefilden und sicher zunächst ohne wesentlichen, gegenseitigen Einfluß das Problem der Form als Ziel der Kunst verfolgt und verschiedenartig gelöst.

Bevor wir aber auf die besondere Art der deutschen Lösung des Kunstproblemes eingehen, wie sie im Laufe der zweiten Hälfte des Jahrhunderts gefunden wurde, möchte ich auf das Verschiedenartige der Grundlagen hier wie dort eingehen. Vielleicht haben wir zunächst einmal festzustellen, daß im Menschen selbst verschiedenartige Grundempfindungen vorherrschen, daß der Daseinsinstinkt ein verschiedener sein kann. Entweder er ist wie in der Antike und in der italienischen Renaissance eng mit dem Körpergefühl verknüpft, bei dem alles Temperament und leidenschaftliche Erregung sofort in ein materielles Wesensgefühl, oder organische Körperbewegung umsetzt. Dabei wird die körperliche Sinnlichkeit von innen heraus empfunden und in der überzeugten Selbstbewußtheit dieser sinnlichen Körperlichkeit konnte schon Donatello die wundervolle Ausreifung seines Naturalismus zu strenger Klassik erringen. Das Objekt der Darstellung des menschlichen Körpers war gewissermaßen identisch mit dem darstellenden Subjekt. Und so konnte sich leicht und harmonisch jener Ausgleich zwischen Künstler und Natur ergeben, die wir die vom Leben durchdrungene Form und die rein plastische, dazu über die Antike heraus erhöhte Lösung des Problemes der Form nennen möchten, wie sie in der italienischen Renaissance gefunden wurde.

Aber es gibt auch noch ein anderes Lebensgefühl, das viel mehr im seelischen Instinkt ruht und das man auch Weltgefühl, oder Jenseitsgefühl genannt hat. Dieses Weltgefühl war im religiösen Wesen des Mittelalters lebendig geworden und ist von der Form des plastischen Darstellungsobjektes abstrahiert. Im Mittelalter erwuchs daraus das architektonische Raumgefühl und wiederum weil dies Allgefühl mit dem Raumgefühl identisch ist, vermochte das nordische Mittelalter so vollkommene Architektur zu schaffen. Wie weit nun in der Kunst bei einem anderen Gang der Entwicklung schon damals aus diesem Allgefühl eine große, malerische Gestaltung hätte wachsen können, darüber wollen wir hier

nicht sprechen. Tatsache ist, daß die Malerei und alle Ansätze dazu, wie sie sich so groß in Witz und Goes vorbereiteten, zunächst niedergerungen wurden. Es ist nun ein besonderes Problem, wie das mit starkem Seelengefühl begabte Individuum die Naturerscheinung als solche anpackt. Diesem Menschen, der ein verträumtes Innenleben führt, muß das Naturobjekt, auch wenn es eine menschliche Erscheinung ist, zunächst als ein außer ihm Liegendes, als Außenwelt erscheinen. Er erlebt den Körper nicht von innen heraus, sondern er tritt von außen an ihn heran. Sein ganzes Streben wird sein, sein Innenleben in der Erscheinung reflektieren zu lassen. Roger van der Weydens Schaffen war das treffendste Beispiel für solche „expressionistische" Stilisierung. Er traf damit das durchschnittliche Wesen des nordischen Menschen, wie es damals, noch stark von mittelalterlichem Geist befangen, lebte. So hat er denn auch wie kein anderer Meister des Jahrhunderts die Winkelzüge der Entwicklung nordischer, vorzüglich deutscher Kunst bestimmt. Er überträgt sein Sentiment direkt, reflexiv in den Schwung der das Objekt umschreibenden Linie, aber auch in den Zug der Innenzeichnung. Er tritt von außen an die Natur heran und denkt gar nicht daran, die Figur als ein Organisches zu fühlen. Darin liegt der gewaltige Unterschied, aber auch der Mangel der nordischen Lösung des Problemes der Form gegenüber der italienischen begründet. Wir dürfen uns also nicht wundern, daß den Künstlern dieser Richtung ein Stück Gewand ebenso wertvoll, wenn nicht wichtiger ist als der Körper des Menschen darunter. Kann er doch den Faltenwurf leichter so oder so werfen, die Falten ganz seinem Stilgefühl entsprechend knittern und brechen, während die organische Körperform viel mehr eigenen Gesetzen unterworfen ist.

Für den Gang der Entwicklung im einzelnen sei nochmals bemerkt, daß sich da ebenso wie in der Malerei um die Mitte des Jahrhunderts der Wandel von großzügiger Gesamtgestaltung zu sorgsamster Durcharbeitung im naturalistischen Sinne wie zu feinster seelischer Durchdringung vollzog. Dabei ist es wichtig, daß diese Zeit eine bedeutende Entwicklung der Zeichnung gebracht hat. In Italien ist es die Wiedergeburt der zeichnerischen Silhouette, und der aktiven Bewegung, in Deutschland begegnen wir der wachsenden Ausdruckskraft und steigenden Vielfältigkeit in der linearen Verarbeitung, in der sich immer neue Seiten des künstlerischen Individuums und der Erscheinungswelt spiegeln. Es ist eine überreiche, beredte Zeit gewesen. Wer sich die Mühe gibt, tiefer hineinzuschauen, wer von bestimmter Kunstformulierung und klargerichteter Zielsetzung absieht, wird in diesen verschiedenfachen Äußerungen künstlerischer Empfindung reiches Genüge finden. Ebenso wie in Italien das am meisten auf strenge Gegenständlichkeit und starke Realität plastischer Form hin-

drängende Florenz die Führung gewann, so war es im Norden Nürnberg, das sich zum geistigen Zentrum einer plastischen Kunstgestaltung erhob.

Treten wir also zunächst an Nürnberg heran, weil sich hier künstlerischer Eigenwille am geschlossensten, zugleich fremden Einflüssen am fernsten entwickelt. Schon das, was in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts erstrebt wurde, deutet auf einen starken Realismus hin, der schönheitlichen Gefühlen ferne, auf Wahrhaftigkeit und Charakteristik hinarbeitet. Zunächst sind es, wie etwa am Hersbrucker Altar, kleine Realisten im Geiste des Wohlgemut und seiner nüchternen Auffassung. Eckige Bewegungen, hartbrüchige Falten, derbe scharf charakterisierte Gesichter herrschen vor. Diese fränkischen Meister streben zunächst in kleinlicher Schärfe der Zeichnung nach harter Charakteristik. Dann aber gewinnt dieses Streben nach innerer und äußerer Wahrhaftigkeit in einigen Charakterbildern allerersten Ranges Form und Gestalt. Jeder dieser Meister erscheint wie der Verkörperer eines Temperamentes.

Veit Stoß, Adam Krafft, die Nürnberger, dazu Tilman Riemenschneider, der Würzburger Vertreter der Zeit, sind diese drei großen Charakterbildner Frankens, deren jeder sein eignes, bewußtes Wesen, sein Temperament im Kunstwerk widerspiegeln lassen will. In ihnen erhebt sich in der deutschen Kunst die künstlerische Individualität über die Schulindividualität. Damit wird auch die deutsche Kunst zur Renaissance des Subjektivismus, und der Geist des Mittelalters wird überwunden. Dabei aber sei zur Charakteristik der Zeit gesagt, daß man zu einer akademischen Festlegung des Problemes der Form ebensowenig wie in Italien gelangte. Das war erst die Leistung der Hochrenaissance. Damit schränkt sich das Ziel der Zeit ein, aber es ist zugleich als ein Vorzug zu bezeichnen, daß hier die Individualität noch frei von akademischer Formel bleibt und damit die Kraft, die Ungebundenheit, mit der jedes Temperament nur sich selbst zum Ausdruck bringt und sich durchsetzt, an Reiz wie Vielfältigkeit gewinnt. Man kann in diesem Sinne sogar diesen deutschen Meistern den Vorzug geben, da bei ihnen dank ihres verstärkten Innenlebens die Individualität mit innerster Wahrhaftigkeit und Leidenschaftlichkeit zugleich durchdringt.

So werden wir gut tun, an diese Meister auch selbst frei von akademischer Formel heranzutreten und immer nur nach dem Wesen, nach dem Eigenwillen des Künstlers zu suchen. Wir werden diese Charakterbildner hart nebeneinander stellen und jedes einzelnen Eigenart wird um so klarer im Kontrast hervorleuchten. Voran tritt als Vertreter größter Leidenschaftlichkeit im Temperament Veit Stoß, dabei etwas brutal und rücksichtslos, nicht von allzu großer Seelentiefe. Daneben steht Adam Krafft, ein Meister monumentaler Seelengröße und großer ruhevoller Formgebung. Endlich Tilman

Riemenschneider ist ein Mann zartester, religiöser Sensibilität und schüchterner Zurückhaltung.

Veit Stoß vorannehmend muß bemerkt werden, daß seine Herkunft nicht ganz sicher ist. Seine erste Tätigkeit hat er in Krakau entfaltet. Aber er nennt sich 1477 an dem großen dortigen Altarwerk „Magister Alemannus de Norimberga". Sein Vater Michael Stoß, Gürtler, ist 1415 in Nürnberg geboren. Da sein Bruder Mathaeus den Spitznamen „Schwob" hatte, ist die Annahme, dieser Feyt Stovoz wäre ein Pole gewesen, zurückzuweisen. Seine Frau Barbara war Polin. 1477 geht er von Nürnberg nach Krakau, wird 1484 Meister der Zunft und Ehrenbürger der Stadt; 1488—1489 ist er vorübergehend in Nürnberg, wohin er 1496 ganz verzieht und bis zu seinem Tode 1533 bleibt. Er muß ein unruhiger Geist gewesen sein, wird „unruhig herzloser Bürger" genannt, 1503 werden ihm wegen Urkundenfälschung die Backen mit heißem Eisen durchstochen, 1506 erhält er von Kaiser Maximilian das Absolutionsmandat; 1512 beginnen wieder bessere Zeiten, 1526 schafft er seine letzte Arbeit, dann erblindet er und stirbt 1533.

Er war ein vielseitiger Künstler; er hat in Stein gemeißelt, in Holz geschnitten und Erz gegossen, Freifiguren größten Formates und kleinste Reliefs gearbeitet. Sein erstes und zugleich bedeutendstes Meisterwerk, der holzgeschnitzte Marienaltar in der Marienkirche, Krakau, von 1477, offenbart eine leidenschaftlich-gewaltsame Künstlernatur, eine eigenartige Doppelnatur. In der Charakteristik der Köpfe, der Durchbildung der scharf nach derben, groben Modellen gebildeten Gesichter und Hände ist er von einem rücksichtslosen Naturalismus, ohne daß es ihm gelingt, den von reichen Locken und Barthaar eingerahmten, von kleinen Falten und Fältchen durchfurchten derben Gesichtern besonders schwunghaften Ausdruck zu geben. Um so mehr Leben und fast dekorative Größe entwickelt der Faltenwurf. Kopf, Hand und Faltenwurf sind seine Ausdrucksmittel, während Körper und Bewegung befangen, unentwickelt bleiben. Aus einem von rauschendem Faltenspiel umwogten Gestell ragen übergroße Köpfe und knorrige Hände heraus. Er vermeidet es, wie schon der Blick auf den vom Mantel umhüllten Christus der Auferstehung zeigt, Akte oder klar bewegte Glieder (vgl. Mohrenkönig auf Anbetung) zu geben. Um so mehr spricht sich sein Innerstes im Faltenwurf aus, das überall reiches, aber auch individualisiertes Leben entwickelt. Vielfältig, knitteriges Gefältel wird von scharf gezogenem schwunghaftem Linienwerk umfaßt. Mit größter Sorgfalt arbeitet er die Falten aus; es sind wie die Köpfe sorgsam durchgebildete Faltenporträts. Bezeichnend ist, daß er überall bestrebt ist, die Faltenstücke wenn möglich in eine Ebene, in die breite Fläche hineinzulegen. Es steckt etwas von verhaltener Leidenschaft in diesen ausdrucksvollen, kraftdurchwühlten Köpfen oder diesen überreichen, in umfassende

Linien und breite Flächen hineingearbeiteten Falten. Das für das mangelnde plastische Körpergefühl Charakteristischste ist das Fehlen klarer Silhouetten. Gewiß steht jede Figur, von starken Schatten umfaßt für sich im Kasten drin, aber es fehlt durchaus die organische Linie, d. h. die allein durch die plastische Körperform, durch die Bewegungen von Muskel und Gelenken bedingte Silhouette. Schließlich gehen dank jener Verarbeitung in die Fläche und spielerische Linie hinein den Figuren auch jede Körperlichkeit und kubische Formfülle ab. Die Gestalten fügen sich als scharf gegeneinander absetzende Flächen in ein bildmäßiges Reliefgemälde hinein, in dem bewegte Linie und Fläche alles ausmachen.

Dementsprechend sind die Flachreliefs der Flügel von großer Feinheit; mit fast zeichnerischen Mitteln arbeitet er da in der Fläche; schwingender Linienfluß kräuselt an der Oberfläche. Plastische Anordnung kennt er nicht; das zeigt Christus auf der Auferstehung, der von flatterndem Mantel übersprudelt wird. Auch bei Massenanhäufungen wie auf der Himmelfahrt und Pfingsten rieselt es in kleinen, bewegten Faltenkämmen an der Oberfläche. Man denke vergleichsweise bei der Auferstehung oder bei Pfingsten an die gleichen Darstellungen Multschers auf den Berliner Bildern. Dort plumpe, schwerfällige Plastik im Gemälde, hier bei Stoß energische, scharf gezeichnete Oberflächenbehandlung im Relief. Der Künstler war auch Kupferstecher und er führt das Schneidemesser ähnlich wie den Grabstichel in vielfach geknickter Linie auf der Oberfläche. Man muß sich erst daran gewöhnen, diese nordische Renaissance nicht auf Körperlinie, Körperform, Körperbewegung, Körperumriß, sondern auf Oberflächenbehandlung, ja auf malerische Wirkung hin anzusehen. Dann erst wird man die außerordentliche künstlerische Eigenart dieser Meister erkennen. Das Gleiche gilt auch, wenn er in Bronze arbeitet, wie verschiedene in der Vischerschen Werkstatt gegossene Grabplatten erweisen, oder wenn er in Stein meißelt. So versteht er auf dem Grabstein des Erzbischofs Olesnicki in Gnesen, Dom (1492) vorzüglich die schillernde Politur des geschliffenen Marmors zu zarten Lichtwellen in fein gestimmtem Glanz zu verarbeiten. Auch das Ölbergrelief in Krakau, bei der Marienkirche (1492), zeigt feines, malerisches Raffinement in der Verarbeitung eines weichen, sich um alles legenden Stimmungstones, der nicht nur die matt behandelte Landschaft, sondern auch die sich geschmeidig wellenden Falten umspielt.

Aber die Entwicklung des Künstlers zeigt, so einheitlich sein Werk dank der starken, temperamentvollen Weise und rücksichtslosen Wahrhaftigkeit wie Eigenart des Meisters dem Fernerstehenden erscheint, bei näherer Betrachtung sehr bedeutsame und reiche Entwicklung. Um zunächst mit der Behandlung des Reliefs fortzufahren, so finden wir bei dem Passionsrelief in St. Sebald, Nürnberg von 1499 etwa auf der Ölbergszene

gegenüber jenem tonig behandelten Krakauer Relief eine gesteigerte Kontrastierung der Figuren zum Hintergrund. Schon lösen sich die Figuren vom Grund, in formrealistischer Energie sind die Falten herausgearbeitet; sie gewinnen dank der Festigkeit der Modellierung vor dem vielmehr tonig behandelten Grund materielle Kraft und Geschlossenheit. Daß auch die Bewegungsaktivität zunimmt, beweist weiter der leidenschaftlich unruhige Judaskuß. Bezeichnend ist, daß auch hier der nordische Künstler viel mehr als die lineare Bewegungskontraste suchenden Italiener mit stofflichen Gegensätzen und Tonkontrasten arbeitet. Die plastisch bewegte Figur des Soldaten rechts mit seinem aufgeregten Linienzug der Glieder stellt er bewußt vor das bewegte Tonmeer der Falten im Mantel Christi. Auch hier wird eine Verstärkung der Reliefwirkung dank dieses kontrastlichen Absetzens der Gestalten voneinander und ein Herauswachsen der Form aus der Fläche in mehr malerischem Sinne erwirkt.

Jedenfalls ist die Gesamtwirkung doch eine mehr malerische, an den Rahmen des Reliefs bildmäßig gebundene. Dasselbe Prinzip bleibt auch weiter zunächst noch vorherrschend. Immer sucht der Künstler das bildmäßige Ganze. Das zeigen auch die Figuren des Schwabacher Altares von 1507/08, bei dem zugleich große Neigung, die Stofflichkeit der Materie herauszuarbeiten, hervortritt. Das Sinnliche der schweren Wollstoffe vereint sich mit den weichen Brechungen des Lichtes, wie es sonnig um diese Falten spielt. Die Figuren wachsen dazu innerhalb der Schatten des Schreines und zusammen mit den spitzen, spielerischen Lichtern auf dem spätgotischen Rankenwerk von Sockel und Baldachin zu einem farbig sinnlichen Gemälde heraus.

Schließlich aber gewinnt in den letzten Werken, so beim Bamberger Altar in der oberen Pfarrkirche von 1523 (Abb. 193) das formplastische Prinzip die Oberhand. Wir können hier nicht umhin, bei diesem Meister, der so gerne in der malerisch-sinnlichen Überfülle weicher Gewänder schwelgte, fremden Einfluß anzunehmen. Die Höhe Dürers und seiner strengen, plastischen Problemeinstellung zwang auch ihn in diese Bahnen. So wird er ganz wider seine sonst leidenschaftliche Art befremdlich streng, ruhig und fast nüchtern. Das ist zunächst von dem Mittelstück mit der Anbetung der Hirten zu sagen. Wir erkennen kaum den Meister wieder in diesen zu unbewegter Ruhe und steifer Haltung erstarrten Gestalten. Aber die Körperformen, die derben, runden Köpfe und Hände, ebenso der ganz vereinfachte, weiche Faltenwurf wachsen, wenn auch ohne Schwung, in runder Modellierung zu kräftiger Körperlichkeit heraus. Wuchtiger und malerischer zugleich erscheint er auf den Flügelreliefs, wo besonders die Darbringung im Tempel von wundervoll weicher Fülle und stofflicher Pracht im breitgeworfenen Faltenwurf der Maria wie der weiblichen Rücken-

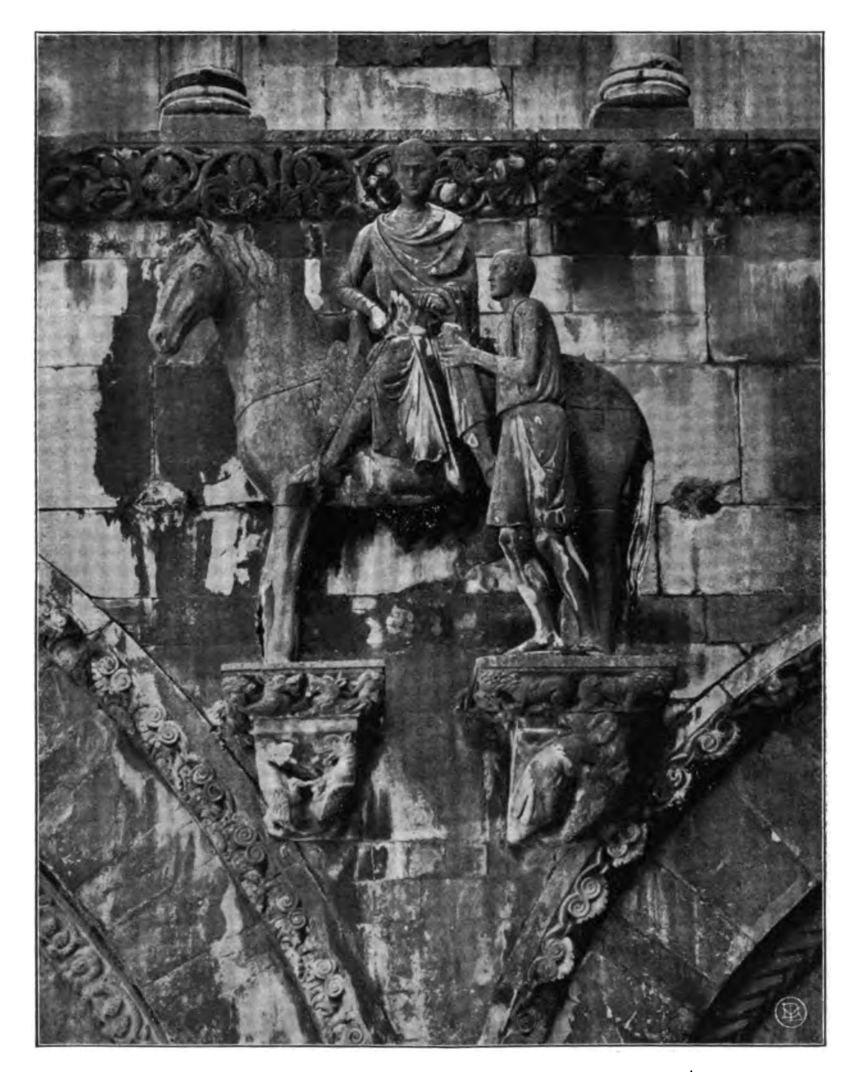


Abb. 236. Guido da Como (?). Um 1250. Heiliger Martin. Dom, Lucca.

Abb. 237. Niccolo Pisano, Kanzel. 1260. Baptisterium, Pisa.



Abb. 238. Giovanni Pisano, Kanzel. 1313. Camposanto, Pisa.

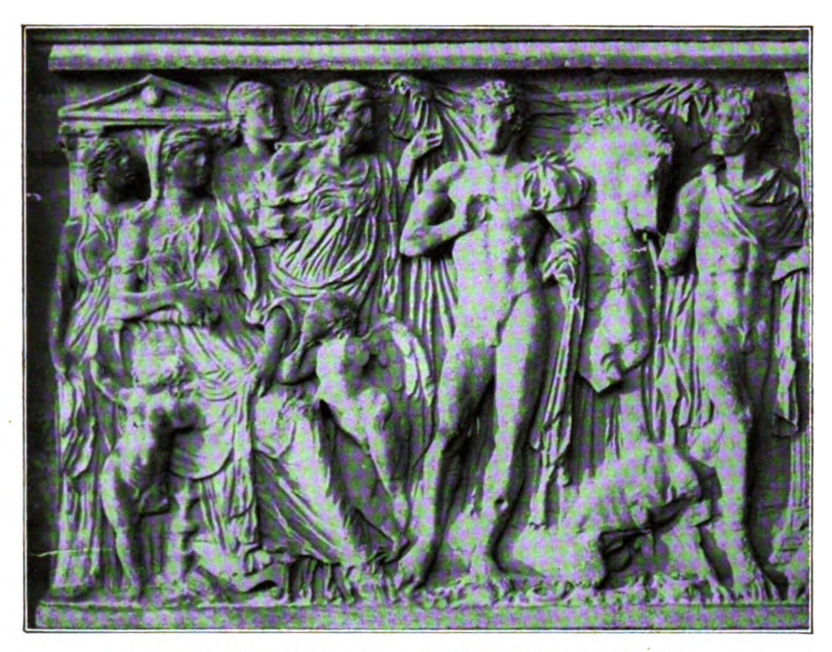


Abb. 239. Antiker Phaedrasarkophag. Camposanto, Pisa.

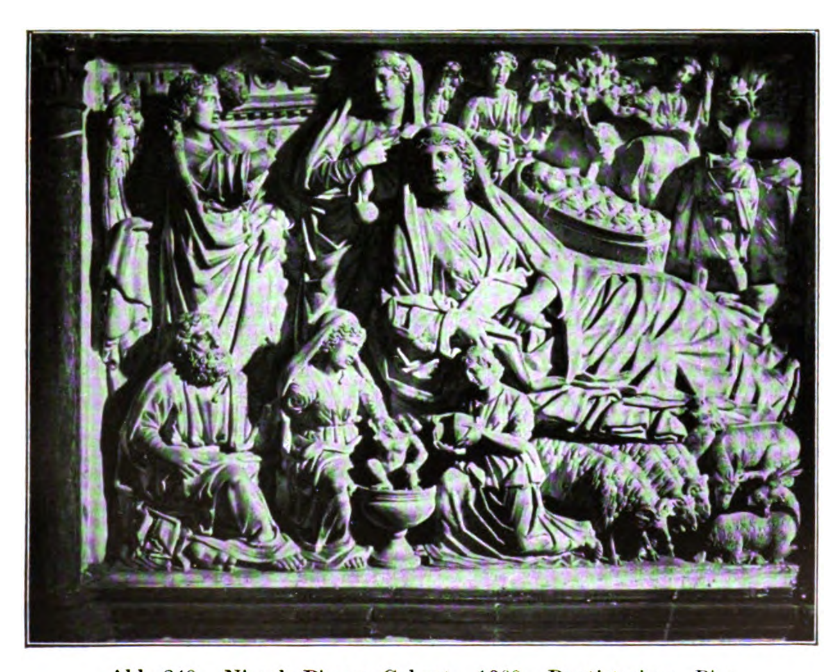


Abb. 240. Niccolo Pisano, Geburt. 1260. Baptisterium, Pisa.



Abb. 241. Niccolo Pisano, Darbringung im Tempel. 1260. Baptisterium, Pisa.

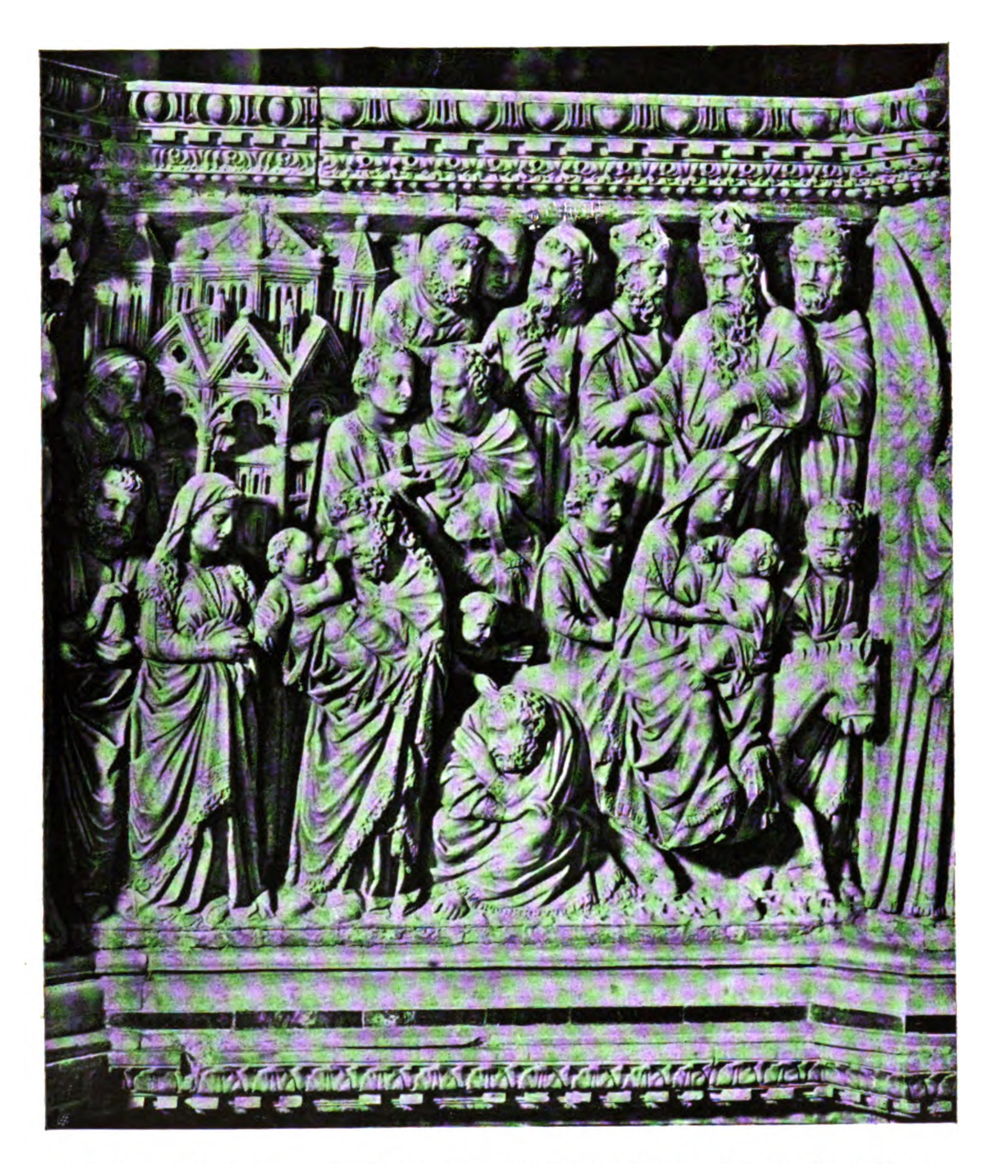


Abb. 242. Niccolo Pisano u. Schüler, Darbringung und Flucht. 1264/6. Dom, Siena.



Abb. 243. Giovanni Pisano, Darbringung. Vor 1310. Camposanto, Pisa.

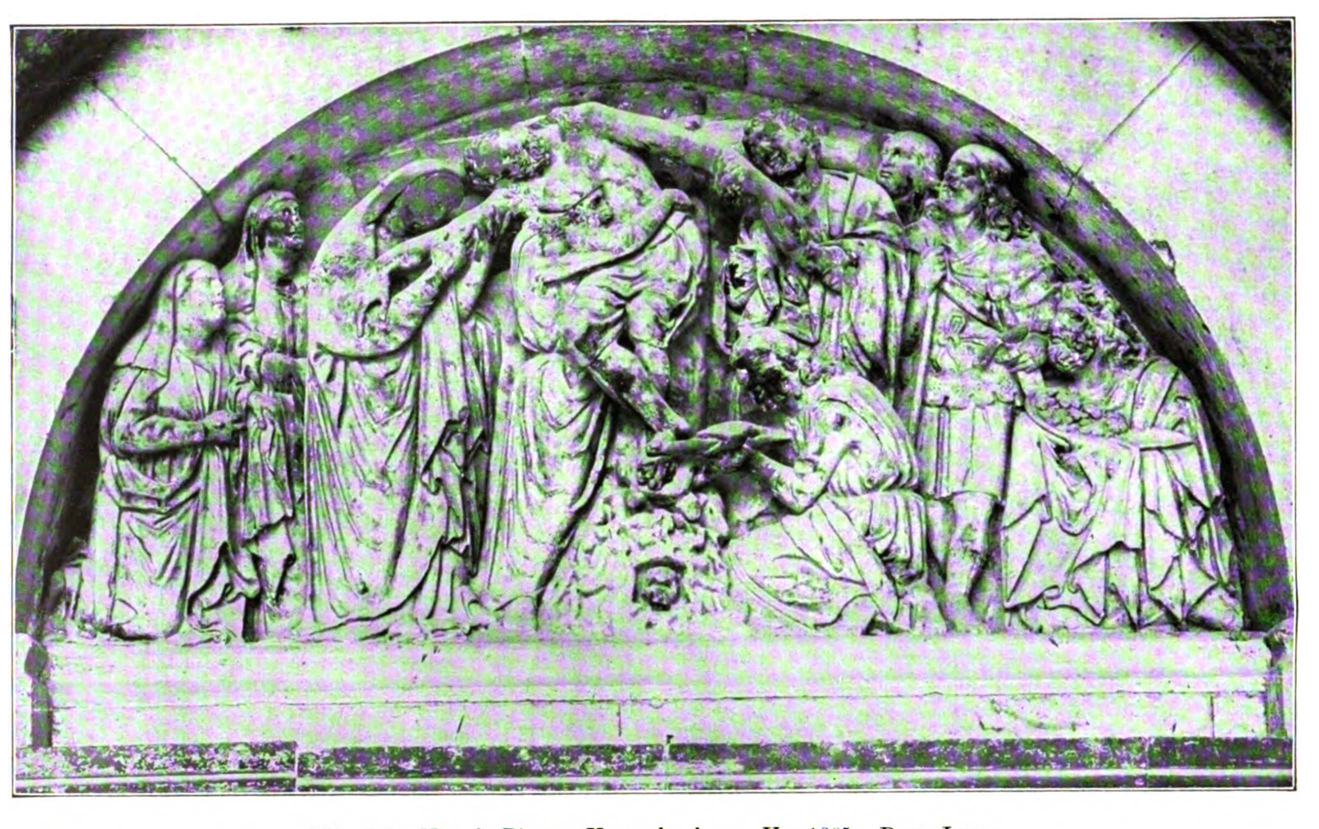


Abb. 244. Niccolo Pisano, Kreuzabnahme. Um 1265. Dom, Lucca.

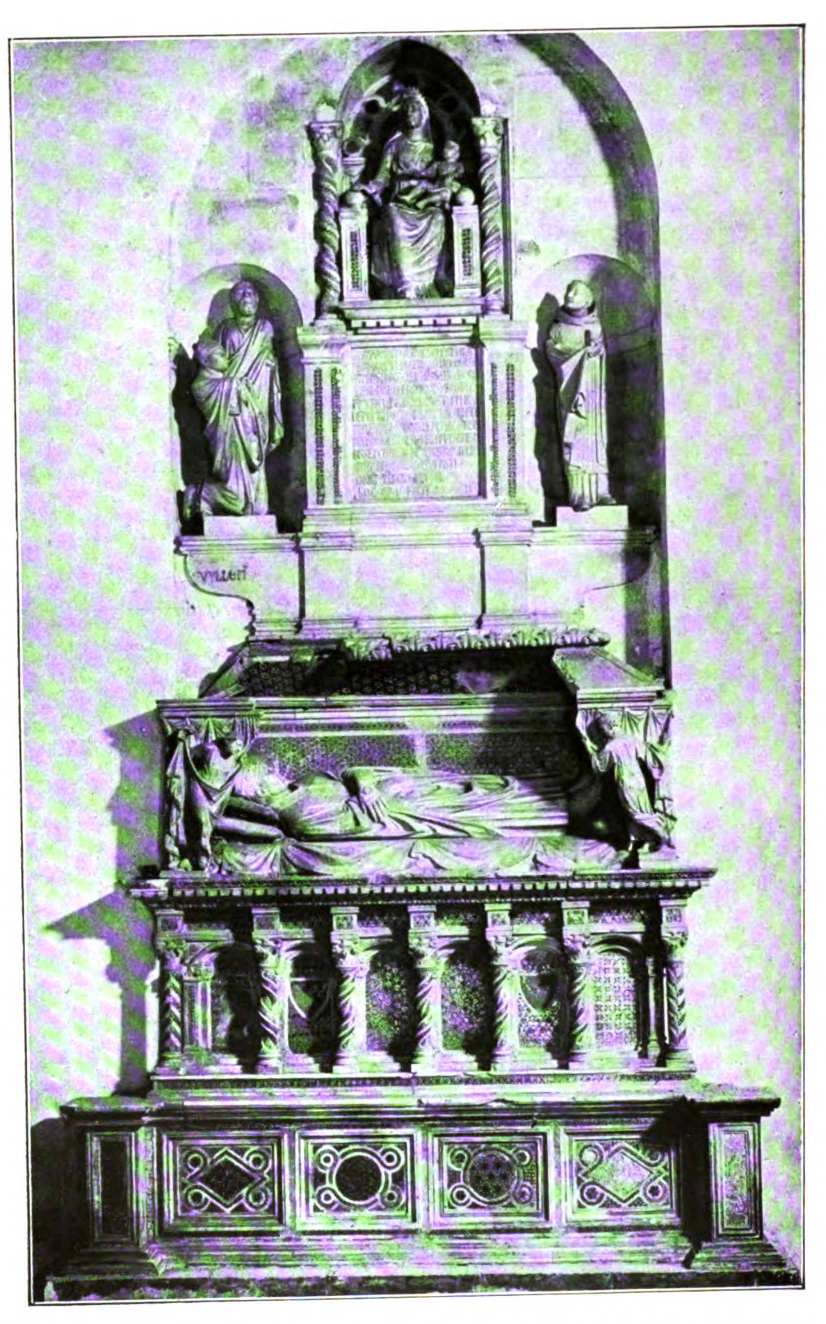


Abb. 245. Arnulfo di Cambio, Kardinal de Braye-Grabmal. †1285. Dom, Orvieto.

figur ist. Hier jubelt die sinnliche Schönheit stofflicher Masse, das reiche Spiel des Lichtes auf geschmeidiger Oberfläche der weichen Wollmäntel. Eine lange Reihe von kleinen Reliefs an der Rosenkranztafel in Nürnberg, Germ. Mus., oder in Berlin, bringt viele reizende Motive in leichter Erzählung. Hier wird uns so recht der Zusammenhang der Graphik mit dem holzgeschnitzten Relief offenbar. Von seinen F S und mit Werkstattzeichen signierten Kuperstichen wollen wir nicht weiter reden. Sie bringen nichts Neues. Auf dem Münnerstädter Altar wird Stoß vermutungsweise auch als Maler genannt. Die Auffassung entspricht seinem späten Stil.

Entwickelt der Meister so im Relief z. T. starke malerische Befähigung, die aber schließlich ins Plastische hinübergeleitet wird, so offenbart er sich in der Freifigur als Monumentalmeister der großen schwunghaften Linie. Es ist nach dem Gesagten beinahe selbstverständlich, daß er diesen Linienschwung nicht in Figur und Körperbewegung, sondern im Zug der Falten zum Ausdruck bringt. Es wird ihm sichtlich schwer, die Freifigur zu meistern, wie etwa zwei Madonnen und die Grabfigur einer Heiligen in Nürnberg, Germ. Museum, zeigen. Die Faltenmotive, von harten, scharfen Linien umrissen, treiben ein Sonderleben und vermögen nicht die ganze Gestalt in Schwung zu bringen. Dann aber erhebt er sich durch den gewaltig schwunghaften Linienzug der Falten, die Gestalten mitreißend, am Engelsgruß der Lorenzkirche, Nürnberg, von 1518 (Abb. 194), der zu den Meisterstücken deutscher Hochrenaissance gerechnet werden muß, zu machtvoller Monumentalität. Wundervoll freier, großer Linienschwung komponiert und belebt den Faltenwurf, der, wiederum weit über ein gegenstandsloses Linienspiel hinausgehend, dank der äußerst breiten und weichen stofflichen Behandlung zu sinnlicher Fülle, zu malerischer Pracht herauswächst. Weithin wirksam wird das Erscheinungsbild, in einzigartiger Großzügigkeit anschwellend, von wogendem Licht- und Schattenspiel umfangen. Auch hier fehlt die Körpersilhouette, ein erneuter Beweis, daß diese „Plastik" vielmehr stofflich-malerisch mit der körperlichen Formplastik der italienischen Renaissance nichts gemein hat. Aber darum besitzt sie doch ihre Monumentalität in der leidenschaftlichen Kraft und überraschenden Sinnlichkeit, mit der die breitgeworfenen Gewandstücke belebt sind. Es erscheint auch hier wie eine Ernüchterung und Entäußerung eigner Kraft, wenn der Meister, ähnlich wie in Bamberg, auf dem Ottomar-Altar in Nürnberg, S. Jakob statuarische Plastik in italienischem Geiste zu schaffen sucht. Immerhin erweisen einige Kruzifixe in Nürnberg, S. Lorenz-, S. Sebald- und Spitalkirche, wie er sich in fortschreitender Abrundung von einer nochnaturalistischen Auffassung zu einer fast klassischen Formgestaltung durchringt. Andere Gestalten, wie Christus und Maria, ferner Maria und Johannes der Kreuzigung in S. Sebald sprechen eine mehr dramatische Sprache.

Schließlich muß als eine der mächtigsten Schöpfungen seiner Hand der hl. Andreas ebenda (Abb. 192) herausgehoben werden. Wir denken unwillkürlich an die gleichzeitigen Schöpfungen italienischer Großmeister, an Michelangelos Prophetengestalten der sixtinischen Decke, wir denken auch an die Evangelisten Dürers. Es ist weder das dramatische Pathos der bewegten, innerlich durchdrungenen Formmonumentalität Michelangelos, noch die großartige Gesetztheit und Zusammenfassung der plastischen Form des deutschen Großmeisters. Aber auch aus dieser an sich ruhig dastehenden Figur tönt ein wunderbar überquellendes Pathos. Nur spricht wiederum nicht das Figürliche oder die bewegte Körperlinie, sondern es rauscht uns nur überreich aus dem in weichen Tonmassen wogenden Faltenwurf entgegen, der sich zu einer unvergleichlich schönen und reichen, sinnlichen Fülle gestaltet. Das ist deutsche Renaissancemonumentalität.

Diesem leidenschaftlich genialen Meister, der mit temperamentvoller Glut seinen Realismus wie seine Stilformen beseelt, tritt ein anderer viel mehr ruhig und ernst gestimmter Meister zur Seite, der aber in seiner schlichtwahrhaftigen Art, gepaart mit großer kompositioneller Begabung, eine eigene Charaktergröße ist: es ist Adam Krafft. Man weiß sehr wenig von seinem Leben. Etwa 1450 in Nürnberg (?) geboren, hat er sein Leben und seine Arbeit allein in Nürnberg vollbracht; 1509 ist er in Schwabach gestorben. Er ist durchaus Steinbildhauer. Auch er ist von Haus aus Reliefbildner, hat die Erscheinungswelt anfänglich viel mehr mit dem Auge des Malers angesehen und sich erst langsam zu einer stärkeren plastischen Gestaltung durchgerungen. Es ist ihm das in vieler Beziehung wesentlich besser gelungen als den anderen, gleichstrebenden Geistern. Ja er kommt natürlicher und wahrer zu einer reinen, plastischen Form als sein großer Landsmann Dürer und als Peter Vischer.

Sein erstes großes Meisterwerk ist das Schreyersche Grabmal an S. Sebald, Nürnberg, für Sebald Schreyer und Mathias Landauer am 11. September 1490 begonnen und schon am 7. Mai 1492 vollendet. Der Lohn war 160 Gulden; der Auftrag hieß: „die Figur des Gemels bei ihren Begrebnissen zu S. Sebald hinten am Kor in Steinwerk zu bringen.“ Das deutet darauf hin, daß hier ein vorhandenes Gemälde in Steinrelief umgesetzt werden sollte (Abb. 195). Schon die bis ins kleinste malerische Detail durchgebildete Hintergrundslandschaft bestätigt dies. Fels- und Baumgruppen geben einen fast krausen Hintergrund für die figürlichen Darstellungen, die in diesem kleinen Raum mit drei geschlossenen, bildmäßigen Wänden, auch in ihrer räumlichen Wirkung äußerst realistisch sind. Besonders auf der rechten Hälfte, wo nur zwei Vordergrundfiguren angebracht sind und zwischen diesen und einer Felskulisse der Blick in die Tiefe geht, zeigt sich freieste Raumgestaltung. Die linke Bildhälfte wird dagegen

von der Gruppe der Grablegung beherrscht. Hier ist der Körper des Christus von überraschender Breite und Weichheit. Eigentümlich und wiederum vielleicht auf das malerische Vorbild und ungeschickte Verkürzung zurückzuleiten ist die stark von oben genommene Ansicht. Der weiche Akt bildet, eingefaßt von den bewegten Gestalten oder knitterigen Faltenlinien, den Mittelpunkt. Auch hier ist wie immer bei den Deutschen die ausgezeichnete Charakteristik der Köpfe die Hauptleistung der naturalistischen Durchbildung. Aufgeregt und an Stoß erinnernd ist die Auferstehung links, während die Grablegung den Widerspruch zwischen vorderer Bildebene und Tiefenraum besonders heraushebt. Die Hauptfiguren sind streng in die vordere Ebene hineingearbeitet, die Nebenfiguren bewegen sich vertikal dazu aus der Tiefe und in die Tiefe. Hinten zeigt sich ein malerischer Ausblick, der vermuten läßt, daß der Hintergrund einst gemalt werden sollte, aber von dem schaffensfrohen Meister gleich in Stein gehauen wurde. So zeigt diese erste große Arbeit des Künstlers, daß er in der bildmäßigen Reliefgestaltung, also in fast malerischer Auffassung befangen war.

Die zweite Leistung, das berühmte Sakramentshäuschen in S. Lorenz, Nürnberg, von 1493—6, bringt ihn einen Schritt zur Klarheit der Darstellung weiter. In dem wundervoll reichen, gotischen Rahmenwerk sind Gestalten und Reliefs verstreut. Von den Gestalten interessiert am meisten das ausdrucksvolle Porträt des am Sockel knieenden und unter der Last des Druckes seufzenden Künstlers. Die Steinbehandlung hat große Fortschritte gemacht. Das kommt vorzüglich den kleinen Reliefs unterhalb des Baldachins zugute. Also wiederum gewinnt das Relief vor der Freifigur den Vorsprung; denn was an einzelnen Gestalten vorhanden ist, erscheint noch vielfach an den Stil und linearen Schwung der umgebenden Architektur gebunden. So lebt in ihnen die Gotik länger weiter, während die Reliefs eine Loslösung von derselben zeigen. Hervorgehoben sei das Abendmahl (Abb. 196) als hervorragend stimmungsvolle Arbeit. Welcher Gegensatz zu Italien! Dort schafft gleichzeitig Leonardo da Vinci sein Cenacolo in Mailand. Aber was er mit Farbe und Pinsel auf die Wand setzt, ist von leidenschaftlichem, körperlichem Formgefühl durchbebte Reliefplastik, während das Relief des deutschen Meisters ein von weichem Empfinden durchdrungenes, in Stein gehauenes Gemälde ist. Intime Interieurstimmung herrscht dank der Schatten des überragenden Baldachins in dem kleinen Raum. So reich das spätgotische, architektonische Rahmenwerk ist, so einfach erscheint dies Interieur. Weichgeformte Figuren voll Empfindsamkeit sind um den rechteckigen Tisch geschart; breit behaglich zusammengerückt in der sicheren Vorstellung und Entfaltung gewisser Raumtiefe. Gewiß ist die Dramatik des Momentes nicht im entferntesten getroffen. An Leonardos Geistesgröße ragt dies bescheidene Werk nicht

heran. Aber das Seelische des Momentes spiegelt sich auf den schmerzhaften Gesichtern, wie es uns auch aus dem Stimmungston des Interieurs entgegenklingt. Bewußter in der figürlichen Bildung ist der Abschied Christi von Maria, wo er die Vordergrundsgruppe stark herausarbeitet; weniger gelungen ist die Ölbergszene. Interessant für die Entwicklung der Plastik wäre ein Vergleich mit den Lettnerreliefs des Naumburger Domes (Abb. 103). Man würde über die Gestaltungsenergie und Kompositionskunst des mittelalterlichen Meisters erstaunen, während der Nürnberger Renaissancekünstler einen bedeutsamen Fortschritt zu malerisch-weicher Reliefbehandlung zeigt.

Aber auch dieser Künstler ist weiter gewachsen und denselben Weg wie Stoß mit der Zeit vorwärts zum Plastischen geschritten. Der malerischen Auffassung der ersten Epoche seines Schaffens tritt die stark plastische Formgebung der späteren Zeit entgegen. Das erste Zeugnis dieses Wandels ist das Pergenstorffer Grabdenkmal in der Frauenkirche, Nürnberg (Abb. 197). Maria steht, das rundlich-dicke Kindchen in groben Händen haltend, ruhig und fest da. Klar geformt hebt sie sich in ihrem runden Gesicht und dem breiten Körper plastisch vom Grund ab. Wir denken an die Madonna in der Strahlenkrone (Abb. 187). Nicht daß die Motive reicher geworden wären; im Gegenteil ist der dortige Faltenüberschwall stark gedämpft. Dafür aber ist das Körperliche klarer, plastischer geworden. Die Büste entwickelt sich, d. h. Mutter und Kind wachsen im Oberkörper zu weicher Rundung heraus. Der Kopf sitzt fest und in Zeichnung wie Modellierung plastisch auf dem Hals; die Hände kommen nicht mehr unvermittelt aus Faltengewirr heraus, sondern der Körper wie die Arme der Maria sind gut geformt und sichtbar durchgearbeitet. Es ist nicht mehr das empfindsame, gotische Fassen mit den Fingerspitzen, sondern ein festes Halten. Auch unter dem Hemdchen sehen wir die Formen des rundlichen Kinderkörpers durchschimmern. Selbst die Falten des Gewandes, die auf dem früheren Werk durchaus für sich da waren und weichen Überschwall runder Faltenmassen bedeuten, treten in ihrer selbständigen Bedeutung zurück und gelten nicht mehr als eignes Spiel: sie sind vereinfacht, fast ernüchtert. In der Gesamtwirkung herrscht der Eindruck statuarischer Festigkeit und Gesetztheit; die Gestalt hebt sich plastisch vom glatten Grund; das Gleiche ist von den sehr lebendigen, reizvoll bewegten Engeln, die Krone und Mantel halten, zu sagen, wie auch von dem in schweren Falten hängenden Mantel und den knieenden Figuren. Eine Madonna von schlichter Größe und außerordentlich weich in den Gewandmotiven, das nackte Kind ähnlich wie die Strahlenmadonna gestreckt auf den Händen haltend, ist die in der Bindergasse, die in der liebenswürdigen Art und der einfach-großen Gewandkomposition zu den besten Stücken der Zeit gehört.

Zweimal hat dann Krafft das Motiv der Krönung der Maria behandelt: an der Rebeckschen Gedächtnistafel in der Frauenkirche und am Landauer Grabstein in der Ägidienkirche, Nürnberg. Spürt man bei ersterem (vor 1500) in dem lebhaft geschwungenen Linienspiel und dem harten Schnitt noch den Einfluß des Stoß, so erscheint letzterer (1503) von breiter Körperlichkeit der Gestalten und weicher Fülle des Faltenwurfes. Der Fortschritt geht da weniger ins streng Plastische, sondern vielmehr zu einer mehr breiten, weichen Massigkeit. Die scharfe Profilansicht wird durch mehr Dreiviertelstellung überwunden, das gebundene Flachrelief durch drei gelöste Freifiguren ersetzt.

Dann aber kommt der Künstler mit seinen Stationsreliefs, heute im Germ. Mus., und der monumentalen Kreuzigungsgruppe auf dem Johanniskirchhof, die er 1506/7 für Marschall von Ranneck arbeitet, zu einem großen, geschlossenen Auftrag, wo er seinen Reliefstil zu künstlerischer Freiheit an dem immer sich wiederholenden Motiv der Kreuzschleppung entwickelt. Er ist kein Meister lebhafter Phantasie und gegenüber dem Schreyerschen Grabmal, bei dem er auch schon das Motiv behandelte, haben sich der Realismus und die Figurencharakteristik vereinfacht. Aber der Reliefstil als solcher hat im Sinne plastischer Festigkeit und kompositioneller Abrundung bedeutende Fortschritte gemacht. Zu vergleichen mit der stark zeichnerischen Behandlung dort, wo die kleinen, knitterigen Faltenspiele am Gewand Christi das Auge in Anspruch nehmen, setzt hier eine breite, mehr typische Formgebung ein. Was dort flächig schien, wird hier rundplastisch, weich im Umriß und in der stark körperlichen Linie. Wir sehen auf der 5. Station die Gestalt des kreuzschleppenden Christus durchaus losgelöst vom Grund in seiner schweren, gedrungenen Körperlichkeit sich dahinschleppen. Dunkle Schatten umrahmen seine durchaus beherrschende Figur, während die Nebenfiguren wie ein krauses Rahmenwerk um diesen dunklen Schatten herum aufleuchten. Ähnlich ist es auf anderen Stücken. Dabei entwickelt der Künstler immer von neuem die Komposition im zentralen Aufbau. Christus bildet immer geistig wie sinnlich die Mitte und auf der dritten Station läßt er die Gestalt als mächtigen Ruhepunkt der Vorwärtsbewegung Halt gebieten, indem sie zugleich in Rückwendung nach rechts den Bewegungsrhythmus auffängt und weiterleitet. Wichtig bei allem ist das stark plastische Körpergefühl, das in den rund gebildeten Formen und untergesetzten Proportionen zum Durchbruch kommt. Das ist die Renaissance der plastischen Form als geschlossener Einzelerscheinung und der formalen Komposition zugleich, die nicht mit dünner Linie und einseitiger Bewegung, sondern mit Massenverteilung, mit Berechnung von körperlichem Gewicht und Gegengewicht rechnet. Während nun Christus zusammen mit Kreuz und zwei Figuren die mittlere Masse angibt, halten

den Frauen rechts vier Männer links das Gegengewicht, so daß eine ruhevolle Rhythmik des Ausgleiches, der starken sinnlichen Körperlichkeit hineinkommt. In der Komposition fein abgewogen ist auch die Beweinung, wo hinter der vorderen Figurenschicht der drei, in schöner Rhythmik sich zuneigenden Frauen eine zweite Figurenschicht stehender Gestalten geordnet ist. Der Leichnam Christi erscheint gegenüber dem Schreyerschen Grab wesentlich besser in der Körperbildung und abgeklärter in der Haltung. Den Abschluß bildet die sehr großartige Kreuzigungsgruppe auf dem Johanniskirchhof mit der gewaltigen, klassischen Gestalt Christi voll Schmerzensleidenschaft und den wuchtig-schwerfälligen, schwermütig versonnenen Gestalten von Maria und Johannes; dazu die beiden Schächer. Das sind, wie auch der Körper Christi, wirklich plastisch groß geformte Leiber, stark in der Haltung, realistisch und doch fest, geschlossen in der großen Durchmodellierung. Wir nähern uns der Hochrenaissance, von deren Formensinn wir hier etwas ahnen.

Nicht von der Leidenschaftlichkeit des Stoß, darum aber um so innerlicher die Motive durchempfindend und in vornehmer Abwägung sich zu der großen Renaissanceidee der Komposition als Ausdruckswert und künstlerisches Problem durchringend, erscheint dieser schlichte Nürnberger Meister Adam Krafft als derjenige, der am ehesten verdient, ein Klassiker der Form im Sinne der Renaissance genannt zu werden. Er war ein Meister der Figurenkomposition und er kam auf eignem Wege dazu und ohne daß er bei den Italienern in Schule ging, deswegen aber auch ungekünstelter, ungequälter und reiner als Albrecht Dürer.

Als Dritter kommt Tilman Riemenschneider, der berühmte Würzburger Meister hinzu. Etwa 1468 in Osterode am Südharz geboren, wird er 1483 in Würzburg als Malergeselle und am 28. Februar 1485 heißt es: „Dil Rymenschneider Bildschnitzer von Osterode in Sachsen ist bürger worden.“ Er zahlte nichts, war schon Meister und verheiratet mit der Witwe eines Goldschmiedes. 1501 hat er 12 Lehrlinge, 1504—25 ein Amt der Stadt, wird 1520 Bürgermeister. 1525 stellt er sich beim Bauernkrieg auf die Seite der Bauern, ist unter den 70 dafür gemarterten Bürgern. Er ist am 8. Juli 1531 gestorben.

Dieser Till Riemenschneider ist nun ein Charakterbildner ganz anderer Art. In ihm lebt nicht die leidenschaftliche Gestaltungsenergie eines Veit Stoß oder die formbildende Klarheit eines Adam Krafft. Es ist eine zart besaitete Seele von fast gotischem Sentiment, bald das, was die Frühwerke an plastischer Kraft zeigen, abstreifend, so daß er der letzte große Gotiker der Plastik genannt wird. Seine 1493 datierte Steinmadonna in Neumünster, Würzburg, ist besonders in den rundlichen Formen des nackten Kindes und der Hände wie des Gesichtes der Maria von fast plastischer Plumpheit.

Schon die im gleichen Jahre gemeißelten Gestalten von Adam und Eva, einst am Südportal der Marienkapelle, heute im Luitpoldmuseum, Würzburg, wandeln den Stil (Abb. 198) zurück auf ein gesteigertes, lineares Sentiment. Sicher reflektiert hier das Rahmenwerk der spätgotischen Architektur, indem dem Künstler die Reize und das ausdrucksvolle Leben des gotischen Lineamentes aufgehen. Gewiß überrascht grade vor der dünnlinigen Architektur die fleischige Gestalt der Eva durch ihre körperliche Fülle und Rundung. Sie wächst geradezu heraus in ihrer plastischen Form. Starker Realismus, das wesentliche Streben der Zeit, ist auch hier lebendig, und ebenso in der Gestalt des Adam, bei dem sichtlich das Knochengerüste scharf herausgearbeitet wird. Bei dieser scharf herausgezeichneten Gestalt kommt etwas Neues hinzu. Das Eckig-Winklige der Bewegungen, die Betonung der Gelenke, das Scharfgeschnittene, Feinfühlig-Sprechende der Silhouette will etwas anderes als die reine Plastik der Form in ruhevoller Fülle. Wie die Linien der Architektur ihre eigene Sprache reden, so sollen auch diese Linien der Silhouette sentimentalen Ausdruck geben. Aber es ist doch schon ein aus der individuellen Körperlichkeit der mageren Form gewonnener Ausdruck. Grade im Rahmenwerk der Architektur, vor den dünnen Linien der Pfeiler und unter den schwingenden Linien der Baldachine fällt die eigne Individualität der Linien auf, ebenso wie die sinnliche Körperlichkeit in sprechender Realität hervorbricht. Es ist also — und damit soll die große Phrase vom letzten Gotiker widerlegt werden — nichts weniger denn dekorative oder wesenlose gotische Linie, sondern individuelle, sentimentale, aber doch organische Linie. Wir haben, wenn wir Vergleiche heranziehen wollen, nicht in die französische Gotik und die Vergangenheit zu greifen, sondern in die gleichzeitige Kunst und nach Italien. Wir haben an keinen anderen denn an Botticelli zu denken. Es ist die empfindsame, körperliche Linie, die zu Ausdruck und künstlerischem Klein-Eigenleben geweckt wird. Es ist in der Beziehung plastisch das Beste, was der Meister geschaffen hat.

Bald wird der Künstler in andere Bahnen geworfen. Aufgabe und Technik lenken ihn von der Großplastik in steinern-fester Materie ab. Des weiteren ist er ganz Holzschnitzer und Reliefmeister geworden. Sein bei weitem bedeutendstes Meisterwerk dieser nächsten Epoche ist der 1495—9 für St. Jakob in Rothenburg gearbeitete Marienaltar in der Herrgottskapelle zu Creglingen (Abb. 199). Schon die Anlage des Schnitzaltares drängte ihn wieder zurück zum Flächenstil. Ist doch nicht allein die Folge der Flügelreliefs, sondern auch das Mittelstück mit Mariae Himmelfahrt als geschnitztes Gemälde gedacht. Man kann wirklich von „Bildschnitzer“ in besonderem Sinne reden. Die Technik der auf Farbe verzichtenden Reliefs, die Sorgsamkeit der Durcharbeitung in der oft klein-

lichen Charakteristik der Köpfe und dem z. T. weichwellig, z. T. hartbrüchig behandelten, aber immer reichen Faltenwurf sind von vorzüglicher Güte. Grade gegenüber der plumpen Schwerfälligkeit und unfügsamen Realistik auf Stoß' Marienaltar fällt die außerordentliche Geschmeidigkeit und Weichheit auf, mit der die ganz reliefmäßig behandelten, zart gebildeten Figuren bildmäßig zusammengefügt sind. Das feine Fensterwerk des durchbrochenen Grundes erhöht die malerische Wirkung. Gewiß hat bei den Männern die Sentimentalität leicht etwas Affektiertes und Schwächliches, was übrigens den Meister vielmehr dem schwäbischen Charakter nahe rückt, so daß man Beziehungen zu Nordschwaben, wenn man nicht sogar seine Erziehung dort annehmen mag. Der feine Ausdruck der langfingrigen Hände, das Spiel der Falten, endlich jedoch alles Weibliche und Kindliche bei Maria sowohl wie bei den entzückenden Engeln, die um sie herum flattern, gewinnen eigne Reize. Duftig und zart, durchaus bildmäßig sind dann die Flachreliefs der Flügel von äußerster Feinheit der Lichtbehandlung, wie überhaupt neben der Linie und ihren Brechungen die zart schwingenden Lichtwellen als Ausdrucksmittel seiner feinbesaiteten Seele hervorzuheben sind.

So ist der Creglinger Altar unbedingt sein Meisterstück, grade dank der Zurückhaltung und der harmonischen Zusammenstimmung von Figuren, Hintergrund, Rahmen, Linienspiel und Lichtstimmung. Wenn der Künstler versucht, plastisch zu werden, wie etwa auf dem Blutaltar von S. Jakob, Rothenburg, 1500—1505 für 105 Gulden gearbeitet, wenn er zu laut sprechen will, so kommen Dissonanzen heraus. Die übertriebene Sentimentalität der viel zu großen Köpfe, die Gleichmäßigkeit des Ausdruckes, das Hartbrüchige der Falten in kleine Detailliertheit, all das wirkt ebenso störend, wie auch der Mangel an zusammenfassender Komposition erkenntlich wird. Seine zarte, aber auch wenig kraftvolle Natur durfte nur den Hauch der Wirklichkeit, nur den feinen Duft leise zitternden Lebens fassen. Wiederum ein sprechendes Beispiel, wie Temperament und angeborene Lebenskraft allein die Grundlage zu künstlerischer Gestaltung bilden, und darum in vollem Einklag mit Aufgabe wie Art des Kunstwerkes stehen müssen, wenn eben künstlerische Einheit, harmonischer Zusammenklang gebracht werden sollen.

Aus der Fülle der Werke, die aus Riemenschneiders Werkstatt hervorgingen, seien nur einige genannt: so eine sehr empfindsame, schüchtern zarte, holzgeschnitzte Beweinung der Universitätssammlung, Würzburg, die auch in Stein von Gesellen nachgeahmt wurde (Heidingsfeld, Stadtkirche), eine Doppelmadonna im Luitpoldmuseum, Würzburg, von äußerster Feinheit im Faltenwurf und in der Variation der Motive eine liebenswürdigweiche Vielfältigkeit offenbarend.

In der Zeit seit 1500, wahrscheinlich angeregt durch einen Auftrag, der ihm die Aufgabe stellte, überlebensgroße Gestalten im Rahmen großer Architektur wirksam zu gestalten, erhöhte der Meister seine Formensprache zu gewisser Monumentalität. 1500—06 hat er 14 Sandsteinfiguren, Christus, Maria und die Apostel für die Strebepfeiler der Marienkapelle zu formen. Vielfach ist Gesellenhand dabei tätig, immerhin imponieren einige Figuren durch den großen Schwung einer vielmehr lockeren Gewandbehandlung. Monumentaler fast wirken ann verschiedene holzgeschnitzte Figuren der Zeit. Voran stehen vier reliefmäßige Heiligengestalten aus Sindolsheim, heute in Karlsruhe, Staatsslg. (Abb. 200). Der Faltenwurf ist von überraschender Breite und Großzügigkeit. Wir nähern uns einer stark schwunghaften, dekorativen Auffassung, die uns den Meister und sein späteres Werk ans Barock anrücken läßt. Wir wissen aus den Arbeiten seiner Schule, für die einige fast barock wirkende Heilige des Luitpoldmuseums in Würzburg genannt sein mögen, daß in keiner Schule der Sprung aus der Gotik ins Barock hinein so ungestört durch Renaissancestrenge gemacht wurde, wie hier. Gegenüber der schwunghaften Kraft und breiten, malerischen Fülle der Falten ist das Interesse für das feinere Sentiment in Gesicht wie Bewegung nur ein geringes. Von dem ursprünglichen, feinen Körpergefühl des Meisters, von dem wir bei Adam und Eva dereinst sprachen, ist nichts mehr zu spüren. Hier arbeitet der Meister ganz im Sinne der deutschen Spätgotik mit optischen Wirkungen, mit Augenreizen der Oberfläche, wobei das plastische Formempfinden vollkommen in dekorativ-stofflichen Effekten untertaucht.

In gleichem Geiste gearbeitet, in dem die Figur zu einem optischen Dekorationsstück herabgedrückt wird, ist dann auch der Grabstein des Rudolf von Scherenberg (†1497), den er für Würzburg, Dom, ausführte (Abb. 202). Noch der feine Grabstein der Dorothea von Rieneck in Grünsfeld (1504) läßt der Figur ihre Formsilhouette. Hier aber scheint die Figur auf dem in rotem schillerndem Stein gearbeiteten Relief in dem zarten Schillern der in feinsten Schwingungen und Brechungen sich lösenden, glänzenden Oberfläche des glatt polierten Steines zu schwimmen. Es ist ein ganz delikates Lichtspiel, unterstützt von kleinem Linienwerk und den bald in die Tiefe, bald nach oben gehenden Schwellungen der Oberfläche. Der sentimentale Kopf mit seinen hängenden Mundwinkeln, der spitzen Nase, den schräg gestellten Augen ist ebenso sentimental, charakterlos, wie die Gestalt keinerlei formales Eigenleben führt. Faltenwurf, Baldachinarchitektur, Wappenwerk, Engelspiel, all diese Kleinheiten bringen entzückende optische Reize über den rötlichen Stein, dessen künstlerisches Leben allein in dem Lichtspiel der Oberfläche wirksam ist.

Diese Überleitung ins Dekorative zu fast barocker Optik ist bedeutsam; sie weist uns den Weg, den nordische Kunst ohne italienischen Einfluß, ohne italienische Renaissance gegangen wäre. Aber dieser Einfluß kam auch an Riemenschneider heran. Sein Lorenz von Bibra, 1517—9 gearbeitet, dicht neben dem Scherenberg stehend, ist vielleicht eines der traurigsten Zeugnisse erbärmlicher Kapitulation eigner Auffassung vor fremdem Geist. Das soll Renaissance, italienische Formsprache sein und ist nichts als ein trauriges Gemisch alter und neuer Manier. Nachahmungssucht läßt hier Eigenstes verleugnen. Vielleicht weil das Eigene nicht mehr stark, nicht mehr jugendfrisch, natürlich war, sondern zu dekorativer Spielerei und technischer Fertigkeit übergangen war. Auch das Prunkgrab Kaiser Heinrichs und Kunigundes in Bamberg, Dom, ist bei aller Sorgfalt kein überzeugendes Meisterstück. Es ist eigenartig, wie früh dieser begabte Meister sich ausgelebt hat; politische Interessen, seine Tätigkeit im Rat der Stadt, mögen ihn abgelenkt haben. Alle Spätwerke sind durchaus manieristisch; im Ausdruck immer die gleiche Sentimentalität zeigend; am besten immer, wenn das Barock-Dekorative überragt.

Nach Schwaben wie nach dem Mittelrhein weist Riemenschneider. Freilich begegnen wir weder da noch dort Künstlern von gleich klarer Individualität, deren Werk ähnlich vielfältigen Reflex einer in sich geschlossenen Persönlichkeit widerspiegelt. Greifen wir zunächst nach Schwaben, so hat dort eigentlich kein Künstler das große Erbe Multschers übernommen. Jörg Syrlin d. ältere, dessen Name zuerst an dem Betpult des Ulmer Museums 1458 auftaucht und der 1491 gestorben ist, kann als der bedeutendste Plastiker gelten. Abgesehen von dem steinernen Fischkasten von 1482 hat er in Holz geschnitzt. Der Dreisitz von 1468 und das Chorgestühl (1469—74) im Münster zeigen feine Gliederung in saubersten Ausführung. Hervorragende Zutaten, vielleicht von anderer Künstlerhand sind die Büsten bedeutender Männer und Frauen, Propheten und Sibyllen. Sie sind von feinster Charakteristik, treffender Naturbeobachtung und vornehmer Zurückhaltung, indem der Künstler allzu lebhafte Temperamentsausbrüche meidet. Eine Figur von etwas glatter, müder Schwerheit ist die Christusfigur oben am Dreisitz. Ein anderes, technisch hervorragendes Werk, dem Syrlin nahestehend, ist das überreiche, spätgotische Sakramentshäuschen von 1467—71, wo in reichem Rahmenwerk einer leicht wuchernden Architektur weiche Gestalten eingefügt sind, ebenda ein schöner Taufstein (1470). Vielleicht von Heinrich Yselin ist das Chorgestühl in Weingarten von 1487.

Ähnliche Bahnen wandelte sein Sohn, Jörg Syrlin der Jüngere. Von ihm haben wir Figuren (1480) an der Kanzel und an dem Schalldeckel im Ulmer Münster (1510). Ein großer Altaraufbau mit Figuren und

Reliefs in der Schloßkirche von Winnenden trägt die Buchstaben J. S., die vielleicht auf ihn weisen. Auch seine Persönlichkeit gewinnt nicht die greifbare Klarheit wie die der Nürnberger Meister. Auch das Chorgestühl (1493) und der Dreisitz (1496) in Blaubeuren sind feine, bezeichnete Werke seiner Hand. Damit ist aber das Werk schwäbischer Plastik noch lange nicht erschöpft. Eine große Zahl von Arbeiten namenloser Künstler, deren Durchschnittsqualität außerordentlich ist, wäre anzuführen. Es lassen sich nur schwer Gruppen bilden, geschweige denn mehrere Werke auf eine Künstlerhand vereinen.

Die Maler gelten z. T. auch als die Bildhauer der Altarschreine, der Flügelbilder. So will man, kaum mit Recht, die sehr schönen und schwunghaften Statuen des Hochaltares der Jakobskirche zu Rothenburg (1466), (Abb. 204), des Hochaltars in Bopfingen, Blasiuskirche (1472) oder die ganz hervorragende, ausdrucksvolle Kreuzigung am Hochaltar zu Nördlingen, Georgskirche (1488) (Abb. 205), dem Herlin zuschreiben. Für letztere hat man neuerdings Simon Leinberger von Nürnberg genannt. Figuren von zwei Schreinen in Stuttgart gibt man mit mehr Recht dem Zeitblom. Keinesfalls aber darf man seine Hand für das Hauptwerk dieser Holzschnitzkunst, den Hochaltar in Blaubeuren (1491 bestellt) (Abb. 206) in Anspruch nehmen. Die Typen erinnern entfernt an Riemenschneider, aber die ruhevollen Gestalten mit dem breiten, weichen Faltenwurf haben nichts mit ihm gemein. Auch Jörg Syrlin der Jüngere ist als Meister genannt, der wahrscheinlich das Schnitzwerk des Schreines arbeitete. Die Madonna in der Mittelnische ist von einer wuchtigen Größe in der etwas zeremoniellen Haltung und den weich wallenden, schweren Falten des reichen Mantels. Es ist wundervoll, wie von den weichfarbigen Flügelbildern von der Hand des Zeitblom, Stocker und Striegel und dem reichen Rahmenwerk über die etwas steifen und eckigen Heiligengestalten hin die Pracht der Form zu der von weichem, wallendem Gewand umgebenen, herrlich erstrahlenden Maria, die eine wahre Himmelskönigin ist, anschwillt. Dazu die reiche Bemalung gerechnet, erscheint der Altaraufbau als einer der allerersten Meisterstücke deutscher Spätgotik von einer berauschenden Überfülle. Dazu ernste Orgelklänge und der tönende Widerhall der Gemeinde und wir sind versetzt in die glückliche Zeit jener von Gott erfüllten Glaubensseligkeit. Von demselben bedeutenden Meister stammt eine Madonna in Augsburg, Maximilianeum, eine Schutzmantelmadonna aus Kaisheim in Berlin, letztere mit schwerem, lebhaft bewegtem Kind, eine Madonna aus Memmingen in Freising, Privatbesitz (Abb. 207). Man ist geneigt, diese hervorragenden Bildwerke der deutschen Holzschnitzerei dem seinerzeit hochgeachteten schwäbischen Meister Gregor Erhart zuzuschreiben, der 1941 von Ulm nach Augsburg verzog, ein Reiterdenkmal Kaiser Maximilians in Auftrag

erhielt, und 1502—4 mit H. Holbein zusammen am genannten Kaisheimer Altar arbeitete. Ihm schreibt man auch das Epitaph des Konrad Mörlin im Maximilianeum zu. Sein Bruder Michael arbeitete das große Kruzifix in Hall.

In Nordschwaben wirken sichtlich fränkische Einflüsse mit, so an dem von überreich wucherndem Rahmenwerk umgebenen Hochaltar in Öhringen, Stiftskirche, dessen schlanke Gestalten viel mehr von der scharfgeschnittenen Art und reichen Bewegtheit des Stoß an sich haben. Ein Altar in Crailsheim erinnert mit mehr plumpen Figuren mehr an Wolgemuts Werkstatt.

In Heilbronn begegnen wir 1498 am Hochaltar der Kilianskirche einem tüchtigen Meister, dessen Namen man als Hans Seyfer von Heilbronn († 1509) festgestellt hat und dem eine Reihe weiterer Werke, so ein Ölberg in Speyer (1506/11) gehört. Er zeigt ebenfalls Beziehungen zu Veit Stoß und ist interessant als Vermittler nordschwäbisch-fränkischer Kunst hinüber zum Mittelrhein, zu Hans Backofen. Wie weich und empfindsam, fast unbestimmt diese schwäbische Kunst arbeitete, dafür nur als Beispiele aus der langen Reihe herrlicher Grabdenkmäler der ausgezeichnete Meister Georgs I. Schenken von Limburg († 1479) in Komburg, der Simon von Stetten in Künzelau († 1470) und Albrecht von Schwabsberg in Ellwangen († 1464) schuf. Endlich ein sehr weicher Meister in Schoental mit den ganz schmiegsamen Gestalten des W. v. Weinsberg und seiner Frau († 1506) (Abb. 201, 203).

Hier wollen wir des Niederländers Nikolaus Gerhaert van Leiden gedenken, der einen starken Naturalismus nach Süddeutschland brachte. 1462 in Trier arbeitet er den Grabstein des Erzbischofs Jacob von Sierck, seit 1463 in Straßburg, sind von ihm das Votivrelief des Konrad von Busang in Münster (1464), zwei sehr lebhafte Büsten vom Pfortenbau der Stadtkanzlei, 1467 das bezeichnete Kruzifix bei der Spitalkirche in Baden-Baden. Von ihm auch die Chorgestühle in S. Peter (1463) und im Dom zu Konstanz; andere Reste in Stuttgart, Altertümersammlung. Von sinnlicher Überfülle sind seine letzten Werke in Wien, wo er 1487 stirbt, das Grabmal der Kaiserin Eleonore in Wien-Neustadt, Stiftskirche, und das prunkhafte Monumentalgrab Kaiser Friedrichs III. im Stephansdom, vorzüglich malerisch die zwischen Wappenschilden in einer Nische stehende Gestalt. In Straßburg hat weiterhin das reiche Portal der Laurentiuskapelle am Münster mit stark dekorativen Gestalten, umhüllt von schwülstigen Gewändern und in überreicher spätgotischer Architektur charakteristische Zeugnisse für den Überschwall der Zeit, der gerne im Ornament wie im dekorativen Faltenschwung damals zu dekorativer Weise überwucherte, gegeben. Auch Madonnen der Elsässer Schule, wie eine solche in Berlin (Abb. 209), zeigen volle Formen und schwunghafte Bewegtheit. In der Schule

des Nicolaus entstand der Marientod der Katharinenkapelle von 1480. Einem Nicolaus von Hagenau will man neuerdings die Schreinfiguren des Isenheimer-Altar, 1493 bestellt und später mit Flügelgemälden von M. Grünewald geschmückt, zuschreiben. In ihrer beruhigten, weichsinnlichen Art schon zur Renaissance überleitend sind die klugen und törichten Jungfrauen am Berner Münster von einem westfälischen Meister Erhard Kunz. Ebenfalls still, mehr schwäbisch wirkt der Altarschrein des Ravensburger Meisters Jakob Ruß in Chur von 1491.

Als älteren bayrischen Meister habe ich hier noch Jak. Kaschauer mit seinem Freisinger Altar (1443) im Nationalmuseum zu München nachzutragen. Für Bayern hat als Hauptleistung der Blutenburger Altar (1496) mit 12 Aposteln und Christus Maria erscheinend zu gelten. Ein feiner Linienschwung in dem scharfgezogenen, aber schönheitlich gestalteten Faltenwurf zeichnet diese beinahe eleganten Stücke aus. Man weiß nicht, soll man an Gotik oder an Rokoko denken, während man bei anderen, besonders bayerischen Meistern und ihrer grob leidenschaftlichen Art zwischen Gotik und Barock schwankt. Zu diesem namenlosen Meister der Holzplastik kommt Erasmus Grasser, der 1480 die dramatisch äußerst bewegten Faschingsfiguren in wildem Tanz für das Münchener Rathaus arbeitete. Von ihm das Ulrich Aresinger Epitaph in Rotmarmor in der Peterskirche zu München, bez. Erasm. Grasser 1482, mit dekorativ wirkungsvollem Wappen und das Bötschner-Epitaph von 1505 ebenda. Auch der Grabstein Kaiser Ludwigs in der Frauenkirche von 1490 wird ihm zugeschrieben. Ebenda und im Nationalmuseum befinden sich treffliche, ausgezeichnet charakterisierte Halbfigurenreliefs und Büsten am Chorgestühl von 1502, die ihm sehr nahe stehen; endlich jedoch Altarteile in Reichersdorf von 1503—6. Von Wolfgang Leeb ist der Baumgartner-Grabstein (1500) in der Pfarrkirche von Wasserburg, das Stiftergrab in Ebersbach (1520) in rotem Marmor von vorzüglicher Arbeit mit lesenden Mönchen zwischen Wappen an der Tumba.

Im Hinblick auf die vielen schönen Grabdenkmäler und den reichen Kirchenschmuck, die, von namenlosen Künstlern geschaffen, noch heute in vielfältigster Weise die süddeutschen Kirchen schmücken, sei nur auf die Typen eingegangen. An Tabernakeln, Kanzeln und besonders Sakramentshäuschen, deren eine reiche Zahl in glänzender Ausstattung vorhanden ist, sind es in den dekorativen Rahmen und die wuchernde spätgotische Architektonik eingestreute Figürchen oder Reliefs, die aber selten nur Selbständigkeit erlangen und leicht im dekorativen Linienschwung untertauchen. Anders steht es mit den Grabdenkmälern, die für die Entwicklung der Plastik von ähnlich weittragender Bedeutung sind, wie die Schnitzaltäre. An diesen gab der Mittelschrein der freifigürlichen Plastik Raum,

während die Flügel dem Relief vorbehalten blieben für den Fall, daß hier nicht Malereien vorgesehen waren. Letzteren entsprechend entwickelte sich eine malerische Reliefplastik. Das Grabdenkmal hat nun in gleicher Weise der Freifigur wie dem Relief Entwicklung gewährt. Jene fand in dem einfachen Grabstein mit dem stehenden Toten in Franken und dem westlichen Deutschland eine vielfältige und sehr reiche Entfaltung von der noch an Fläche und Rahmen gebundenen Figur bis zur allmählichen Loslösung und Befreiung vom Grunde, so in Mainz, Wertheim, Schöntal, Neckargebiet, Komburg, ferner Lohr, Würzburg, Haßfurt u. a.

Daneben aber fand die Epitaphform im östlichen Schwaben und Bayern glänzendste, und man kann sagen fast malerische Gestaltung. Schon in voriger Epoche hatten wir für Augsburg, Domkreuzgang, diese Form als die bevorzugte festgestellt. Sie ist hier in Schwaben von milder, weicher Stimmung. Kräftiger und z. T. wirkungsvoller ist das, was in Bayern und Salzburg in poliertem, farbigem Stein ausgeführt wurde. Glänzende Stücke in der Frauenkirche, München, sind die Grabplatten in Rotmarmor; ferner Johann von Freising († 1470); Konrad Paumann; andere im Nationalmuseum. Endlich im Dom, Augsburg, das Epitaph der Hirnschen Eheleute von 1430 mit den Gestalten der hl. Jacobus und Helena. Ebenda die ausgezeichneten Epitaphien des B. Friedrich von Hohenzollern († 1505) mit malerischer Kreuzigung und des Heinrich von Lichtenau mit Ölberg (von 1509), beide von Hans Beierlin, dem tüchtigsten Augsburger Bildhauer der Zeit. Von diesem der Stein des Propstes Meier in Moosburg († 1487), des Kanzlers Maier in Landshut († 1481), das schön komponierte Grabmal des Wilh. von Reichenau in Eichstädt, Dom († 1496), das des Professors Joh. Adorf auf dem Katheder vor Schülern mit Seziertisch († 1505) in Ingolstadt, Frauenkirche.

Begeben wir uns zum Mittelrhein, so sind wiederum die schönen Bischofsgräber im Mainzer Dom die vorzüglichsten Denkmäler der dortigen Kunst von namenlosen Meistern. Auch jetzt lebt wie dereinst das Streben nach gewisser Fülle bei ziemlich weitgehender Zurückhaltung in Bewegung und Ausdruck. So ist das Denkmal des Kurfürsten von Sachsen (1484) von sinnlicher Fülle in den weichen, leicht herabfallenden Mantelfalten; etwas geistlos im Ausdruck und etwas zusammengestückt wirkend in der vor leeren glatten Grund gestellten schwerfälligen Figur und dem zierlichen Rahmenwerk. Wesentlich schwunghafter wird diese Denkmalskunst in Mainz mit Hans Backofen († 1519), dank des starken fränkischen, von Riemenschneider und Nürnberg her stammenden Einflusses. So zeigt der früher dem Würzburger Meister selbst zugeschriebene Grabstein des Berthold von Henneberg ein stark an diesen erinnerndes lebhaftes Gefühl für die bewegte Linie und ein geschicktes Zusammenarbeiten von Figur,

Rahmenwerk und Hintergrund zu einer reich bewegten, schwingenden, fast ornamentalen Flächenverarbeitung. In seinen späteren Werken, wie dem Grabstein des Ulrich von Gemmingen (1514), begibt er sich ebenfalls wie jene oberrheinischen Meister in die Hochrenaissance. Weitgehende stoffliche Sinnlichkeit der überreichen Gewänder und diese wieder mit dem Reichtum des schillernden Lichtes zusammen verarbeitet zu einem glänzenden, optisch-malerischen Gemälde im Relief lassen dieses Kreuzigungsrelief ganz in die Nähe des Matthias Grünewald rücken (s. Bd. II).

Damit haben wir schon die Grenze, die hier zu ziehen wäre, überschritten, wenn man mit harter Hand prinzipiell Frührenaissance von Hochrenaissance scheiden wollte. Letztgenannte Werke gehören schon wie die Spätwerke des Stoß und Riemenschneider in den nächsten Abschnitt der Kunst, wo man vom Naturnachahmungstrieb frei wird und zu einem freien Schalten und Walten bald im plastischen, bald im malerischen Sinne übergeht. Aber dieses scheidende Jahrhundert, dessen Art noch bis in das zweite Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts hinüberragt, ist eine überreiche Zeit gewesen. Wir haben dabei nur der süddeutschen Schulen gedacht. Am Niederrhein, wie überall in Niederdeutschland kämpft der kleinfigurige, niederländische Schnitzaltar gegen den großfigurigen Holzschnitzaltar. Besonders in Kalkar gewinnt er die Oberhand. Voran steht der Georgsaltar in der dortigen Pfarrkirche von 1455, noch bemalt. Dann folgen der Mariafreudenaltar vom Meister Arnold 1483/93, wie alle folgenden unbemalt und Jan Joest's Passionsschrein am Hochaltar 1498—1500, dessen Hauptdarstellung die Kreuzigung Meister Loedewich arbeitete mit sehr lebendigen Figuren. Ins 16. Jahrhundert leiten dann die Arbeiten in Xanten.

In Norddeutschland kämpft die großfigurige, deutsche Art gegen die kleinfigurige, niederländische Weise, die nicht nur auf dem Landweg über Kalkar und Xanten eindrang — selbst in Süddeutschland finden sich in Hall, Katharinenkirche u. a. Beispiele —, sondern auch über See importiert wurde. Es entwickeln sich nur selten ähnliche wie in Süddeutschland geschlossene Schulen. In Hamburg ist kaum Beachtenswertes, etwa das Taufbecken im Dom von 1455, gegossen von Lorenz Grove. Auch den Meister Franke hat man als Holzschnitzer erkannt. In Schleswig-Holstein gewann neben Lübecker Arbeiten bald der niederländische Kleinfigurenaltar die Oberhand. Selbständiger ist Lübeck. Hermann Rode der Maler hat auch Bildschnitzereien geschaffen, den Kreuzigungsaltar in Stockholm von 1468, in der Nicolaikirche zu Reval einen Altar von 1482 und den Lukasgildenaltar in Lübeck, Museum, von 1484. Wie in den Bildern ist er auch da, trotz aller Kleinbrüchigkeit der Faltung, von ruhevoll-stiller Art. Wesentlich temperamentvoller ist Bernt Notke (um 1440—1517, 1484 in Stockholm), vielleicht Schöpfer des Triumphkreuzes im Dom von

1477, der 1482—92 den Altar in Aarhus und 1483 einen solchen in Reval, Heiliggeistkirche, schuf. Man vermutet in ihm auch den Meister des leidenschaftlichen Ritter Georg, voll. 1489 in Stockholm, Museum, und der lebendigen Gestalt des Königs Karl Knutson im Schloß Gripsholm bei Stockholm. Es steckt typisch Barockes in dieser wilden Spätgotik und das Knorrige des Baumgezweiges, besser gesagt des Wurzelwerkes, scheint in diesem Georg und dem Drachen weiterzuleben. Wesentlich klarer und fester in der Form ist der ebenfalls sehr großgeformte Ritter Georg im Lübecker Museum, der 1504 von Henning von der Heide geschaffen wurde. Beides sind Zeugnisse einer Monumentalkunst in Lübeck in jener Zeit, wie sie auch in der Malerei, etwa in der großartigen Messe von Bolsena in der Marienkirche dargestellt ist. Eine herbe Wucht und Größe ist hier überall lebendig. Den Reichtum der Lübecker Kunst in jener Zeit künden zahlreiche Werke Hennings in der Marienkirche. Zierlicher und feiner sind die Statuetten am Lettner, vielleicht von Benedikt Dreyer, der auch verschiedene Schnitzaltäre, so den Antoniusschrein von 1522 schuf. Ein Klaus Rughesee arbeitete ebenda 1476/9 das reiche bronzene Sakramentshaus. Eine Johannesstatue unter Baldachin hat etwas von vornehmer Größe und die vier Kalksteinreliefs mit der Leidensgeschichte Christi um 1500 sind überraschend reich in der Komposition. Wesentlich beruhigt und beinahe allzu stilistisch abgeklärt ist dann die Madonna in der Strahlenglorie von 1525 (Abb. 208) in der Heiligegeistkirche an dem schönsten der drei ausgezeichneten Schnitzaltäre, die uns schon in die Renaissance hineinleiten.

Fast ins Barock hineingeführt werden wir in der obersächsischen Plastik und dem aus Frankreich übergeleiteten „Baumstil", wo die gotische Ornamentik in realistische Baumformen umgebildet wird, so in Chemnitz am Portal der Schloßkirche oder an der Tulpenkanzel im Dom zu Freiberg, einem höchst phantastischen Gebilde von wilder Naturalistik. Vom Meister H. W. Z., der 1512 den hervorragenden Schnitzaltar der Hauptkirche in Borna, die schöne Tür in Annaberg und den Ebersdorfer Pultaltar in Dresden, Museum, geschaffen hat, alles ganz ausgezeichnete Werke eines sehr persönlichen, phantasiereichen Meisters, der bei großem Schwung doch klar in der Komposition bleibt.

Damit schließen wir hier mit der nordischen Kunst. Eigentlich reißen wir eine herrliche, überreiche Epoche deutscher Kunst auseinander, die wertzuschätzen und in die höchste Klasse künstlerischer Schöpferkraft einzureihen, endlich unsere Pflicht ist. Noch war es ein selbständiges, urwüchsiges Schaffen. Da aber dringt erschütternd fremder Einfluß ein und der Kampf zwischen realistisch malerischer, phantasievoller deutscher Art und der klar bewußten, plastischen, italienischen Weise beginnt. Er hat eine Generation, bis 1530 gewährt, dann ist die deutsche



Abb. 246. Arnulfo di Cambio, Sibylle. Dom, Siena.



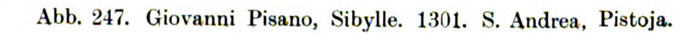


Abb. 247. Giovanni Pisano, Sibylle. 1301. S. Andrea, Pistoja.



Abb. 248. Giovanni Pisano, Propheten. 1284—98. Domfassade, Siena.



Abb. 249. Giov. Pisano, Madonna.
Um 1280. Dom, Prato.



Abb. 250. Giov. Pisano, Madonna.
Um 1305. Arena, Padua.

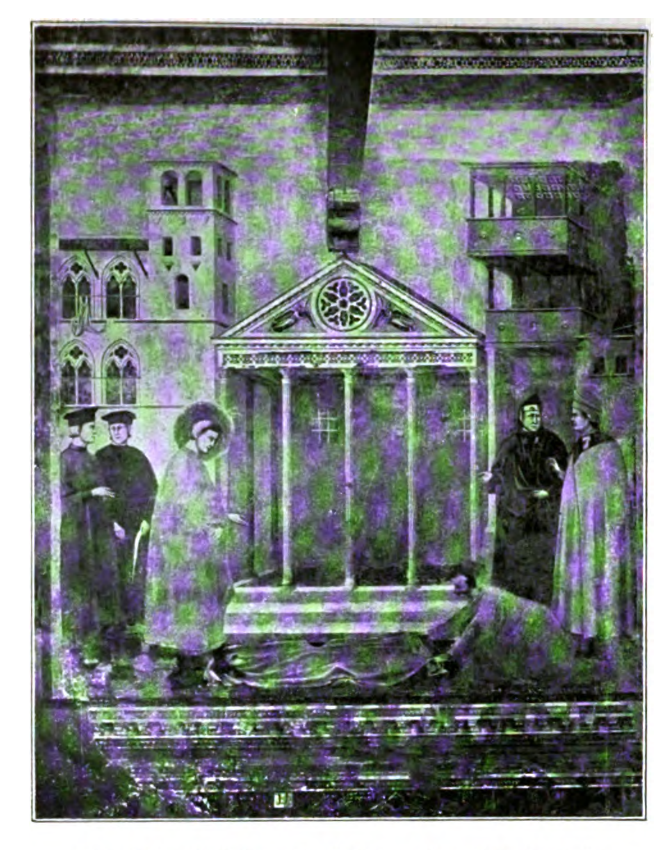


Abb. 251. Unbekannter Meister, Franziskuslegende. Um 1310. Assisi, Oberkirche.



Abb. 252. Giotto, Joachim und Anna. Arena, Padua.



Abb. 253. Giotto, Joachim bei den Hirten. Um 1305. Arena, Padua.

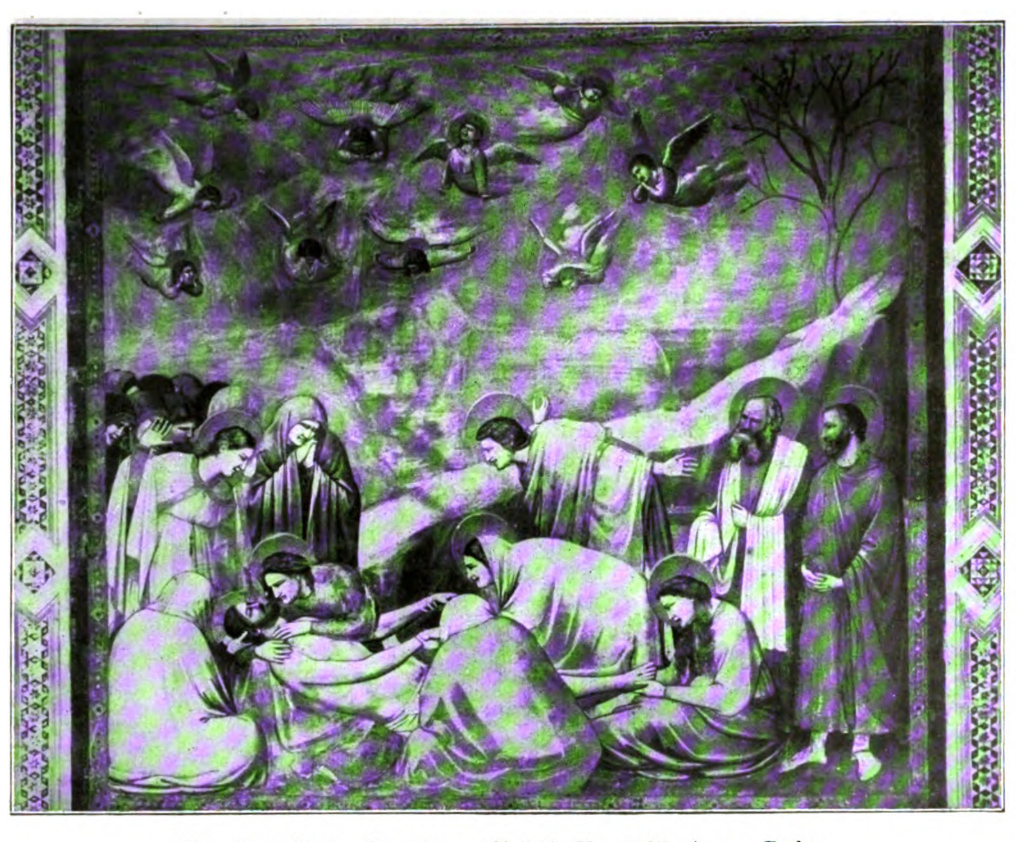


Abb. 254. Giotto, Beweinung Christi. Um 1305. Arena, Padua.



Abb. 255. Giotto, Totenfeier des hl. Franz. Um 1330. Bardikapelle, S. Croce, Florenz.



Abb. 256. Giotto, Auferstehung des Johannes Ev. Um 1330. Peruzzikapelle, S. Croce, Florenz.

Spätgotik der italienischen Renaissance erlegen. Es siegt das Problem der Form.

---

20. Italien und die Renaissance.

„Renaissance“, rinascimento dell' arte antica, hat man die große Menschheitsepoche genannt, die um 1400 in Italien das Mittelalter ablöste. Diese Bezeichnung findet sich zuerst in den Vite dei piu eccellenti architetti, scultori e pittori des Giorgio Vasari von 1550. Aber dieser Kunstschriftsteller war ein Spätgeborener; akademische Erstarrung war schon eingetreten und das alternde Geschlecht sah auf große Vergangenheit und edle Abstammung und hatte nicht mehr den Ehrgeiz der Jugend, ganz aus sich heraus geworden zu sein. Und doch war die Leistung der Renaissance für die Erneuerung menschlicher Schöpferkraft eine außerordentliche, viel mehr als ein altersschwaches Zurückgreifen auf längstvergangene Zeit. Sie trägt grade am Anfang den Charakter einer gewaltsamen Absage des eigenwilligen, jugendfrischen Sichaufbäumens neuer Willenskräfte gegen traditionelle Fesseln und Banden, gegen mittelalterliche Doktrin und Ergebenheit unter erstarrtes Dogma.

Daß dies neue künstlerische Menschentum weitgehende Berührungspunkte mit der Antike hat, daß in ihm ein dort schon lebendiges Realgefühl tätig war, ließ schnell wieder Verständnis zur Antike erwachen.

Jedenfalls ist der Wesenskern der Renaissance nicht etwa das klassizistisch-akademische Verlangen „Zurück zur Antike“, sondern der neue individuelle Wirklichkeitsdrang, der in Italien mit geradezu dämonischer Urgewalt zum Ausbruch kam. Hinaus aus der verschleierten Ungewißheit und dem Dämmerschein mittelalterlichen Mysteriums, fort von dem verlorenen Schauen zum festen Erfassen der greifbaren Wirklichkeit! An Stelle des Zukünftigen und des Träumens im jenseitigen Elysium setzt man die Erdennähe, das Gegenwärtige und das volle Ausleben im irdischen Sein. Dem, der vom religiösen Standpunkt oberflächlich urteilt, mag es als ein Verlust, als eine Materialisierung in dem Sinne erscheinen, daß man an Stelle der überirdischen Harmonien und rhythmischen Schönheiten, deren die Gotik als reine Seelensprache fähig war, sich begibt und dafür nur gemeine, sinnliche Schönheit setzt. Aber auch unser sinnliches Sein hat seine Mission und der höhere oder niedere Grad unserer Bewußtheit wirkt mitbestimmend auch im moralischen Sinne. Nicht wer im halbbewußten Seelendusel aus kirchlicher Forderung heraus das Gute schafft, sondern der, welcher mit allen Fasern seines Wesens, mit allen Lebenskräften, dem Fühlen wie dem Denken zugleich emporstrebt, führenden Geistes schöpferische Taten voll-

bringt, wer bewußt seine lebendig empfundene Individualität einsetzt, ist der höhere und edlere Mensch zugleich. Denn der Zweck unseres Daseins kann doch nicht nur das Jenseits und das überirdische Sein sein, auch das Leben an sich, besser gesagt ein möglichst reiches, vielfältiges Leben und Erleben zugleich müssen dazu gehören. Diesen anderen Sinn unseres Seins wiedergefunden zu haben, das ist die Bedeutung der Renaissance, die wir so eher eine Wiedergeburt der Natur, Wiedergeburt der realistischen Daseinsbewußtheit nennen möchten.

Dieses neue Leben bedeutet aber auch eine Entfaltung individuellen Lebens. So wird die Renaissance zur Wiedergeburt des Individualismus. Wir, die wir auf dem Renaissancebegriff der Persönlichkeit fußen, vermögen heute kaum noch zu ermessen, welch gewaltiger Schritt in das Reich der Wirklichkeit und Lebensbewußtheit gemacht wurde. Grade hier, wo wir es mit der bildenden Kunst zu tun haben, die mehr denn irgendeine andere Kunst diese Bewußtseins- und Daseinsgefühle versinnlicht, wird dieser neue Lebens- und Wirklichkeitsdrang offenbar. Aber dieselbe ist nicht nur Erkenntnis der äußeren Erscheinungswelten, sie ist immer innigst mit gewaltiger Entwicklung eines neuen inneren Wesens, eines bewußteren Innenlebens verknüpft. Diese Tat der Renaissance ist von elementarer Bedeutung für das Geistesleben der Menschheit geworden. Gewinn liegt in dem Zuwachs an Kräften verschiedenster Art, an bewußten Energien, an Willensstärke und Zielsicherheit, ganz abgesehen von den unendlichen Erkenntnissen, die das neuerwachte, wissenschaftliche Denken gebracht hat. Daß solch leidenschaftlich-lebendiger, neuschöpferischer Lebenswille, solch starker Individualismus, der mit allen Sinnen in dem gegenwärtigen Leben wurzelt und mit allen Intensitäten auf eigne Betätigung, auf Ausbruch individueller Kräfte hinarbeitet, etwas mehr sein muß als die Wiedergeburt eines versunkenen Ideales aus längst dahingegangener Kunst, scheint fast selbstverständlich. Es ist eine neuschöpferische Zeit gewesen und die gewaltigen Wesensunterschiede, die antike Kunst und Renaissance trennen, werden wir oft genug Gelegenheit haben scharf herauszuheben. Besonders scheint es eine ganz andere, viel mehr leidenschaftliche Betätigung des inneren Menschen und eine viel stärkere Zusammenfassung aller Geisteskräfte zugleich, die der Renaissance eine viel reichere Entfaltung des inneren Menschen gewährte. In der verstärkten Verinnerlichung liegt das, was das Mittelalter der Menschheit an Bereicherung des Seelenlebens zugebracht hat, verborgen. Es wurde zugleich ein neues persönliches Gewissen im Renaissancemenschen wach und nur wer das Ringen und Streiten der Künstler, das mühselige Sichlosmachen von traditionellen Fesseln als einen Gewissenszwang, nur wahrhaftig zu sein, erfaßt, wird die hohe ethische Tat der Renaissance begreifen.

Die weitere Folgeerscheinung dieses Wahrhaftigkeitsverlangens, das alles nur in voller Bewußtheit zu tun strebt, war ein ganz neues, leidenschaftliches Anpacken der verschiedenfachsten Aufgaben. Die künstlerische Leistung der Renaissance war, daß sie die Kunst als solche als eine höhere Geistesbetätigung nimmt und von jenem Sittlichkeitsstandpunkt aus, der eben die jeweilige Verantwortlichkeit des persönlichen Ich gegenüber dem allgemeinen Wesen bedeutet, nun auch an die Aufgaben der Kunst herantritt. Kunst ist nicht mehr nur ästhetisches Genießen oder schöner Schein, auch nicht mehr nur ekstatisches Sichberauschen in sensiblen Ausdrucksweisen zur religiösen Weihe. Dieser moderne Künstler und der Renaissancemensch ist zugleich der erste Typus modernen Künstlertums, er kennt nicht nur die moralische Verantwortlichkeit gegenüber dem eignen Subjekt wie dem darzustellenden Objekt, der Natur, d. h. gegenüber seiner Innen- wie Außenwelt, sondern er lernt auch beim intensiven Eindringen in die Aufgaben der Kunst die Verantwortlichkeit gegenüber den verschiedenfachen Aufgaben der Kunst begreifen und ihr jeweiliges Problem innerlich zu verarbeiten. Man wird sich der Grenzen der verschiedenen Künste bewußt. Das Mittelalter hatte nie das Verlangen gehabt, sich darüber verstandesmäßig klar zu werden. Das gewaltige Schaffen der Gotik war mehr halbbewußt dem inneren Drange, den religiösen Sentimenten gefolgt. Aber mit der Renaissance tritt ein gewaltiges Sichzusammenraffen auf, ein rücksichtsloses Aufrütteln aus dem Traumleben der Gotik oder der innerlichen Apathie der Antike. In gleicher Weise erwacht der Künstlerehrgeiz. Es ergibt sich ein lebhaftes künstlerisches Streben, ein Steigern und Übertrumpfen von nie dagewesener Willensstärke bis zum Gipfelpunkt der Hochrenaissance empor, wo bewußtes, klar schauendes Sehen und leidenschaftliches Erfassen höchste Paarung finden.

Jetzt erst greifen wir damit nach Italien. Man möchte vermeinen, daß dort an den Stätten alter Kultur eher als im rauhen Norden, in den barbarischen Ländern der Germanen die Kunst hätte neu erstehen müssen. Und doch ist es wesentlich anders gekommen. Es fehlte der harte Zwang, Neues aufrichten zu müssen; man formte Altes um. Es fehlte auch der frische Naturtrieb, den im Neuland jenseits der Alpen die Urkraft jugendfrischer Völker auslöste. Vielleicht vermochte auch in dem von Moderduft der versinkenden Antike umgebenen und dem formalistischen Schema des Byzantinismus nahen Italien jener starke Idealismus der jungen zum Christentum bekehrten Völker, die andere Kraft in ihren Glauben setzten, nicht aufzukommen. Man zehrte in gewisser, geistiger Apathie vom Alten, von dem ja so viel vorhanden war. Hinzu kam, daß nicht Ruhe und Ordnung in das Land einziehen wollten. Die Stürme der Völkerwanderung setzten sich in leichteren Wellen fort, indem zugleich mit den kaiserlichen Heerscharen,

die im unseligen Streit gegen den Papst immer wieder nach Italien kamen, Pilgerfahrer, die nach Rom wanderten, Kreuzfahrer, die gegen den Orient zogen, andauernd das Land beunruhigten.

Die wilden Mächte der Zeiten brandeten ungestümer und gewaltsamer in diesem politisch durchwühlten Italien. Was die Kirche im Mittelalter nördlich der Alpen vermochte, d. h. in Deutschland die romanische Kunst, in Frankreich die Gotik zu prachtvoller Gestaltungsfülle und nationaler Weise emporzutreiben, blieb hier aus; noch schwankte der Boden. Italien scheint der Spielball zwischen zwei Weltteilen. Noch hielt gewiß auch, dank der Kreuzzüge, der Orient und der späte, manieristische Byzantinismus dort die Kunst im Banne. Auch das, was sich an antiker Weise in die neuere Zeit gerettet hatte, lebte zunächst nur im Stillen fort. Es beschränkte sich auf ein gutes, ererbtes Handwerk in feinster Marmorbehandlung und glänzender Mosaiktechnik. Nicht nur Venedig war ein Einfalltor byzantinischer Kunst, sondern auch die Hafenstädte im Süden und Westen, wie Pisa, Neapel, Palermo u. a. nährten sich von orientalischem Import. Der Norden war zunächst von germanischen Völkern beunruhigt, so daß vorläufig eine nationale Weise nicht aufkommen konnte. Wir werden sehen, daß erst als Toskana und das vom Meer abgelegene, darum fremden Einflüssen fernere Florenz (Abb. 211) die Führung auch politisch in Toskana an sich riß, die nationale Entwicklung in Literatur und Kunst ihren Aufschwung nahm. Rom ist wie in der Antike so auch in der neueren Zeit bis in die späte Hochrenaissance hinein relativ unfruchtbar geblieben, weil dort in der kirchlichen Weltstadt die fremden Elemente andauernd beunruhigten und störten. Weder Papst noch Kaiser haben der Kunst dort lebhaften Ansporn gegeben. Denn auch das was der geniale Kaiser Friedrich II. in seinem hohen Ehrgeiz brachte, war eine künstlich gezüchtete Hofkultur, eine Renaissance ohne festen Untergrund.

Erst als sich im Verlauf der Jahrhunderte in dem wilden Wirrsal kleine Kraftzentren bildeten, wuchs ganz allmählich, aber in eiserner Konsequenz eine neue, eine nationale Kultur heraus. Nicht Kaiser oder Papst, nicht Kirche oder Fürsten haben die hohe Kulturarbeit geleistet, es ist ureigentlich das Volk gewesen und mehr noch als im Norden waren es die Städte, die zunächst die bedeutende, kulturschöpferische Arbeit vollbrachten. Aus dieser innigen Verknüpfung der neuen Kultur mit dem Leben des Volkes erwuchs dann früher als sonstwo eine Kunst, die durchaus Volkskunst war und die ganze, nationale Individualität nicht nur des Gesamtkörpers, sondern auch der einzelnen Stämme zum Ausdruck bringt. Die italienische Renaissance ist eine wahrhaft nationale Kunst, die nicht wie die mittelalterlichen Kunstformen der romanischen und gotischen Zeit aus kultu-

rellen, kirchlichen, gesellschaftlichen Forderungen, sondern allein aus dem völkischen Naturtrieb der Rasse erwachsen ist.

Wie stark aber das moderne Künstlertum seine Bedeutung der Renaissance dankt, dafür ist vielleicht am bezeichnendsten, daß wir im Mittelalter einer Monumentalkunst ohne Künstlernamen gegenüberstehen, während in der Renaissance eine Überfülle von Namen auftauchen. Für die höhere Wertschätzung der Kunst im 15. Jahrhundert ist die außergewöhnliche Ehrung, die man dem aus dem Kunsthandwerk hervorgegangenen Donatello zuteil werden ließ, wenn man ihn neben dem großen Cosimo de' Medici in S. Lorenzo begraben ließ, charakteristisch.

Gewiß war jenes starke Ichgefühl der Zeit in Italien zunächst in groben, politischen Streiten und Kämpfen um die Herrschergewalt zum Ausdruck gekommen. Der Ehrgeiz, zu herrschen, etwas auf der Welt zu bedeuten und jedem Ding sein besonderes Gepräge zu geben, zeitigte denn auch im Gemeinwesen die verschiedenartigsten Staatsgebilde. In den glänzend aufblühenden Städten finden sich Bürgerrepublik, Adelsherrschaft, Tyrannis einzelner Personen oder Geschlechter in verschiedenartigster Mischung. Aber nicht nur rohe Gewalttätigkeit, sondern auch ordnender Verstand, weitgehender Gemeinsinn waren bei diesen Bildungen tätig, so daß Burckhardt in seiner Kultur der Renaissance vom „Staat als Kunstwerk" reden konnte. Die Republiken tragen zumeist den Charakter der Familienherrschaft, oft durchtränkt von Familienzwist und Parteihaß. In Mailand waren es die Visconti, in Ferrara die d'Este, in Padua die Carrara, in Verona die Scaliger, in Mantua die Gonzaga, in Florenz erlangten die Medici im Laufe des Quattrocento die Oberhand, in Perugia hausten die Baglioni, in Urbino die Montefeltre. Diese Einzelherrscher verloren nie die Beziehung zum Volke. Florenz bietet in dem allmählichen Emporwachsen der Medici das glänzendste Beispiel für diese innige und lebendige Verquickung von Bürgertum mit solcher Alleinherrschaft. Cosimo, der erste der Medici, ein reicher Kaufmann, vereinigte in seiner Person alle Staatsgewalt, aber er beanspruchte weder Rang noch Titel für sich, nur den eines pater patriae. Lorenzo il Magnifico, sein Enkel, ist das Muster für die hohe Kultur dieser titellosen Fürsten, die auf jede Weise den wirtschaftlichen Wohlstand des Volkes zu fördern suchten und den Ehrgeiz hatten, ihre Stadt zur Beschützerin der Künste, zur Führerin im Geistesleben der Zeit zu machen. So wuchs mit dem Ehrgeiz der Individuen der Stolz der Städte, von denen jede etwas bedeuten wollte und individuelle Form suchte. Aber auch da war es nicht nur streberischer Ehrgeiz nach äußerer Macht, sondern auch ein gradezu idealer Wetteifer nach höherer, geistiger Bedeutung. Jede Stadt, jedes Herrschergeschlecht suchte dem andern den Rang in Pflege von Kunst und Wissenschaft abzulaufen. Die kleinsten Städte

strebten vorwärts und wenn da oder dort ihnen ein geistvoller Führer erstand, gewannen sie eine für ihre geringe Größe gradezu überraschende Bedeutung im Kulturleben der Zeit. Was haben zum Beispiel die Gonzaga und d'Este in dem kleinen Mantua und Ferrara an schöpferischen Werten gezeitigt!

Allen voran aber schreitet bald Florenz, das die ganze klare Bewußtheit seines individuellen Wollens zu einziger Höhe emporstreben läßt. Mit Florenz erhob sich Toskana zur Führerin in der Kultur Italiens, während etwa Venedig erst am Ende der Epoche Bedeutung gewann. Aber ebenso wie jede Stadt ihre eigne Staatsform hat, so entwickelte auch jede ihre eigne künstlerische Stilform, die durchaus dem Wesen des Volkscharakters entsprechend gebildet wird. Weil nun aber Florenz bald die Führung ganz an sich riß, bestimmte florentinisches Wesen auch den Gang der Entwicklung. Es wäre sicher unter anderer Leitung, etwa unter der des weichen Siena oder prunkhaft, äußerlichen Venedig wesentlich anders geworden. Aber Florenz' starker Wille gab der Renaissanceentwicklung ihr festes Gefüge, ihre einzigartige Folgerichtigkeit, ihre unbedingte Bewußtheit. Daß das Quattrocento eine Zeit plastischer Formrealität wurde, daß das Cinquecento die großen Gedanken auf die Bildrealität und die große Komposition übertrug, all das danken wir diesem Florenz.

Das Problem der Form ist es, das damit zur Herrschaft gelangt ist. Vielleicht stieg hier das untergetauchte Formempfinden der Antike wieder auf, vielleicht war es der Psychologie der Künste entsprechend, wenn jenes neue Daseinsgefühl, das selbstbewußte Lebensempfinden in der statuarischen Erscheinung des Menschen und der Gestaltung der plastischen Form ihr Ziel finden mußte. Vielleicht aber dankt die Plastik ihren Sieg allein dem Umstand, daß zugleich am Anbeginn ihr in Donatello der kraftvolle Neugestalter geboren wurde. Alle Bande des Mittelalters wurden zerrissen und so wurde auch die Architektur, in der mittelalterliches Wesen Ausdruck und Form gefunden hatte, zurückgedrängt. Der Problemwechsel vom Architektonischen zum Plastischen, von der architektonischen Raumrealität zur plastischen Körperlichkeit, war das bedeutsamste, aber auch durchaus folgerichtigste Ergebnis des Wechsels im Lebensprinzip. Es war ein erbitterter Kampf. Die Lösung der Statue aus dem Rahmenwerk der Architektur war das erste Ziel, die fortschreitende Erhebung derselben zu eignem, organisch starkem Wesen die weitere Folge, bis schließlich in der Hochrenaissance und den genialen Meistern Leonardo wie Michelangelo die Form vollendeter Ausdruck erhöhten, inneren Wesens wurde.

Was ich früher bei der Auseinandersetzung über das nordische Mittelalter betreffs der Gegensätzlichkeit zwischen Norden und Süden sagte, muß auch an dieser Stelle herausgehoben werden. Es war nicht nur eine andere Zeit, sondern ein ganz anderes Menschentum, das in Italien nach Ausdruck

und Form suchte. Es war der warme Süden, das sonnige heitere Italien, das sich seine Kunst bildete. Es bedarf einer scharfen Scheidung, um das Wesensstarke jeder Art, sowohl der architektonischen Form des nordischen Mittelalters wie des plastischen Formideales der italienischen Renaissance ganz zu schätzen. Dabei spielten natürlich die anderen Lebensbedingungen gegenüber dem nordischen Mittelalter eine gewichtige Rolle. Besonders ist im sonnigen Süden die Gebundenheit der Menschen an den Raum nicht so stark, weil sich das Leben vielmehr auf der Straße abspielt. Jedenfalls war aber der neue, bewußte Individualismus ein fortgeschrittener Geistesgrad der Menschheit und der verlangte in Italien mit allen Kräften nach der plastischen Form. In dem menschlichen Körper sah der Renaissancemensch ebenso wie der antike die Versinnlichung des Ichs. Das, was der mittelalterliche Geist in die große Architekturform umsetzte, der er Leben und Gehalt des eignen Wesens zu geben suchte, das legte der Renaissancemensch mit voller Bewußtheit in die plastische Form hinein.

Aber aus der großen Übereinstimmung in der künstlerischen Fragestellung mit dem antiken Formideal heraus darf nun den entwicklungsgeschichtlichen Gründen entsprechend die Renaissance nicht etwa nur als Wiedergeburt der Antike bezeichnet werden. Das große, in seinem tiefinnerlichen Wesen gewaltige Mittelalter liegt zwischen beiden Zeiten. Es wäre undenkbar, daß alles, was dieses Mittelalter an seelischen Errungenschaften und Ausweitungen des Empfindungslebens hinzugebracht hat, untertauchte. Die Kunst ist zu sehr ein Innenprodukt des Denkens und Fühlens. Die Dehnung des Gefühlsapparates in der Religiosität des Mittelalters mußte rückwirken auf das Kunstschaffen, auch wenn dasselbe jetzt wiederum ähnlich wie in der Antike als Leistung des Erkenntnisvermögens gefaßt wurde. Jene Bereicherungen der Seele tauchen zwar manchmal unter, aber dann flackern sie wieder aus dem Unterbewußtsein empor. Nie wieder sinkt die Kunst zurück zu jenem rationalistisch-objektiven Standpunkt der Antike, der allein die im schönen Körper versinnlichte, ästhetische Formel über allem stand. Selbst die Grade des Körpergefühles, das ja doch ein Grundelement in Antike wie Renaissance ist, sind und bleiben wesentlich verschiedene. Das Lebensgefühl, die Daseinsfreude ist nie so kühl-formalistisch wie in der Antike. Es mischt sich immer starke, subjektive Empfindung hinein, die der reine Klassizist im Sinne der Antike immer als störendes Element empfinden würde. Der Renaissance bleibt auch die plastische Form, der Kunstwert überhaupt innere Ausdrucksform.

Wenn wir hier vom neuen Subjektivismus einerseits und dem plastischen Formrealismus andererseits redeten, so mag hier noch darauf eingegangen werden, wie weit der neue Renaissance-Individualismus überhaupt eine strenge Festlegung des künstlerischen Problems gefordert hat. Zur Indivi-

dualisierung des Objektes der Darstellung, also zur Erfassung der Naturform in ihrer äußerlichen Fassung, kam die Durchdringung der Naturform mit eigenem Lebensgefühl als höheres Resultat der steigenden Lebensbewußtheit. Grade dieses sinnliche Nachfühlen der Körperlichkeit war der wichtigste Vorzug der italienischen Renaissance vor der nordischen. Weiterhin aber drang man mit der steigenden Erkenntnis des Wesentlichen in Form und Erscheinung zur Erkenntnis von der Verschiedenartigkeit der Ausdrucksform und Darstellungsmittel durch, so daß man die plastischen von den malerischen Aufgaben scheiden lernte. Man kam so zu der sehr bedeutsamen Individualisierung der künstlerischen Form. Das Malerische vom Plastischen scheiden zu lernen, die Kunst als ein Geistesproblem zu erfassen und in der Bewußtheit der Formsprache das höhere Wesen des Renaissancemenschen zu finden, das war die größte Errungenschaft dieser künstlerischen Weltrevolution des Geistes. Daß dabei das plastische Problem der Form vorerst einer Lösung entgegengeführt und das malerische Problem des Raumes zurückgestellt wurde, das verdankt die Entwicklung, wie gesagt, der Führerschaft von Florenz und seiner großen Meister Giotto, Masaccio, Donatello, Leonardo, Michelangelo.

Wir werden sehen, daß zunächst Giotto kam und im Fresko die Komposition individualisierte, die über die nur mit Linienrhythmus und fortlaufendem Reliefschema arbeitende Antike hinaus zu einer zentralisierten Gruppenbildung, d. h. letzten Endes zu einer organischen Masse machte. Nicht nur das physische Zentrum gewann an Bedeutung, noch viel wichtiger ist die Erhöhung der geistigen, zentralen Lebenskraft im Zusammenschluß der Figuren zu lebensvoller Darstellung. Ist Giotto dabei noch im zeichnerischen Geist des Mittelalters haften geblieben, so erhöht mit dem beginnenden Quattrocento Masaccio die Figurenkomposition im Fresko zu plastischer Materialität. Die Individualisierung und feinere Durchbildung der Formen bis ins einzelne leistete die Folgezeit in einer so vollkommenen Weise, daß die Form des plastischen Wesens über den Raum und seine malerischen Werte siegte.

Wenn wir aber dann zu Donatello kommen, werden wir die eminente geistige Bedeutung dieses Genius in der überraschenden Bewußtheit erkennen, mit der er sich zu fast klassischer Klarheit, zur absoluten Form, zur Form an sich (Abb. 215) durchgerungen hat. Nach dem gewaltigen Gestalten der statuarischen Einzelerscheinung geht dieser Donatello in seiner Spätzeit auch zu dem Problem des kompositionellen Aufbaues und Zusammenschlusses von Figurenmassen im Relief wie im Bild über. Freilich bleibt auch hier das plastische Körpergefühl für die Art des Zusammenschlusses der immer mehr organische Formen gewinnt, grundlegend. Aber dies Verarbeiten von Figur zu Figur, von Körpermassen und Architektur zu einem

gegensätzlichen, lebendigen Spiel überträgt sich rückwirkend auf die statuarische Einzelerscheinung. In Michelangelo, dem größten Formbildner der Renaissance, wird die Figur zur komponierten Form. Innenwelt und Außenleben, Innenbewegung und Umriß, Masse und Bewegung, alles tritt in ein reges Spiel und Widerspiel und wird zur innerlich lebhaft durchempfundenen, plastischen Erscheinung. Ohne die unendliche Bereicherung des Innenlebens im Mittelalter, ohne das hohe, religiöse Pathos edlen Christentums wäre diese innige Verknüpfung von Innenleben und Außenwelt undenkbar. Nur wandelt sich dieses einst unpersönliche, religiöse Pathos in subjektive Leidenschaftlichkeit. Die Kunst selbst ist das Glaubensbekenntnis dieser Zeit höchster, künstlerischer Religiosität. Wir stehen dem Gefühlsleben der Antike zu ferne, um beurteilen zu können, ob sie schon eine gleiche, innere Anteilnahme des ganzen Menschen am schöpferischen Werk gekannt hat und ob nicht vielmehr ein kühl berechnendes Geschmacksempfinden tätig war. Sicher aber ist, daß wir erst seit der Renaissance die Inbrunst, die Hingabe des Künstlers zum schöpferischen Werk, die Leidenschaft als formbeseelende Kraft, das Kunstwerk zugleich als psychisches Problem kennen. Allein um der künstlerischen Verkörperung eigenster Gedanken oder starken Innenlebens willen sehen wir jetzt Künstler ringen, schaffen, leiden, siegen oder untergehen.

Dafür aber, daß nicht Wiedergeburt der Antike, sondern Rückkehr zur Natur, Wiedergeburt eigner Naturbeobachtung, individueller Gestaltung der Antrieb zur Renaissance war, dafür spricht die Entwicklung, besonders aber das am Anfang stehende, immer zur Charakteristik der Zeit vorgeführte Konkurrenzrelief des Filippo Brunelleschi gegenüber dem des Lorenzo Ghiberti. Der Gotiker Ghiberti (Abb. 212) kommt über ein feines Zusammenspiel schwingender, melodisch weicher Linien nicht hinaus; die Figuren sind schwankende Gestalten, ohne Kraft und Ausdruck; sie stehen nicht fest da, aufgeregt, nervös, sprechen sie keine lebendige Sprache. Das ist besonders vom Abraham zu sagen, der in geschmeidiger Bewegung kein tieferes Sentiment bekundet. Wie anders von innerer Erregung durchwühlt ist der Abraham des Brunelleschi (Abb. 213), der in wilder Verzweiflung, in blinder Wut gegen sich und sein Geschick, gewaltsam den Dolch in den Hals des sich sträubenden Knaben stoßen will! Wie lebhaft klingen dazu die aufspritzenden, erregten Faltenwellen, die scharf geschnittene Umrißlinie, wie bringen die eckigen Bewegungen die innere Leidenschaftlichkeit zum Ausdruck, wie steigern sie das Dramatische des Momentes! Aber nicht nur ihr Verhältnis zum Realmotiv, wo der Renaissancemeister als rücksichtsloser Positivist neben dem verschleierten, verschwommenen Gotiker auftritt, sondern auch ihr Verhältnis zur Antike kommt in diesen Reliefs zum Ausdruck. Beide bringen Nachahmungen der

Antike. Ghiberti bildet im Isaak einen antiken Torso der Uffizien nach und wir sind erstaunt über das Vollendete der Gestaltung im antiken Geist: weich, delikat in der Zeichnung und doch von gewisser Körperlichkeit. Der letzte der Gotiker steht hier der Antike näher als der Renaissancemeister. Als solcher hat Brunelleschi gar nicht verehrungsvoll vor der Antike still gestanden und sich nicht vor ihren Schönheiten gebeugt. Nein, korrigieren wollte er sie, besser machen im Geiste wildstürmender Realistik. Vom antiken Dornauszieher nimmt er bei dem sitzenden Knaben links nur eben das Motiv. Fast trotzig in derbem Naturgefühl jede schönheitliche Tendenz beiseite schiebend, bildet er ihn so, wie er die Gestalt lebend in der Natur vor sich gesehen hat, als schlichten, struppigen Straßenjungen. In der Lebendigkeit der Gestaltung und Schärfe der Beobachtung bietet er reichlichen Ersatz für jene weiche, halb gotische, halb antike Schönheitlichkeit. Und wer möchte heute dem Ghiberti den Vorzug geben, nachdem die Entwicklung der Renaissance die Kunst zum Reflex des Lebens gemacht hat! Und doch erhielt Ghiberti den Preis. Das, was Brunelleschi brachte, war den spießigen Schiedsrichtern zu eigenmächtig. So hohe Achtung man vor der religiösen Sentimentalität des Gotikers haben mag, das männlich starke Bekenntnis zur Wahrheit und zur wahrhaftigen Ausdrucksgewalt der sinnlichen Form, der aktiven Bewegung ist für uns von anders hinreißender Gewalt und von einer Macht der Überzeugung ohnegleichen. Das ist wirklich starkes Innenleben, umgesetzt in eigenwillige Form.

Eine tiefe Kluft trennt beide Künstler, eine neue Wirklichkeitswelt tut sich auf. Gegenüber der in religiösem Traumleben, in geistiger Halbbewußtheit hinwankenden Gotik erhebt sich der trotzige, selbstbewußte Geist der Renaissance (Abb. 214). Nicht der Laune oder tendenziöser Effekthascherei ist dieser neue Naturalismus entsprungen. Sondern mit elementarer Gewalt preßt sich dieser neue Ruf „Zurück zur Natur“ aus der Brust der in alten Traditionen und Dogmen gebannten Menschheit. Dieser neue, positivistische Wirklichkeitssinn war in seiner Forderung auf sinnliche Realität der Erscheinung einem Sichbesinnen der Menschheit und des Individuums auf sich selbst entsprungen.

Weiterhin hat eine steigende Durchdringung der sinnlichen Gestalt zu einer neuen plastischen Monumentalität geführt, von Donatello (Abb. 215) über Pollajuolo, Verrocchio (Abb. 215) und Quercia zu Michelangelo, wo eine neue innerliche Seelendynamik in gewaltiger Auslösung der Bewegungen als Ausdruck des Kampfes der Psyche, des Individuums gegen die irdische Form die körperliche Masse doch schließlich ein modernes, durchaus unantikes Gefühlsleben reflektiert.

Aber es war im Mittelalter ein neues Unendlichkeitsgefühl geboren,

das nun einen Zwiespalt auslöste. In der Plastik war man durch die Darstellungsform fast gezwungen, dasselbe zurückzudämmen, in der Malerei wiesen jedoch die Darstellungsmittel direkt darauf hin, denn im bildlichen Raumbegriff, der nun einmal im Unendlichkeitsgefühl wurzelt, ist die malerische Schönheit geboren. Die italienische Renaissance wird nun weiterhin für unser Geistesleben so unendlich interessant, weil sich in ihr die künstlerische Umgestaltung des plastischen Formideales in das malerische Raumideal in wundervoll logisch-gesetzmäßiger Überleitung vollzogen hat. Die Überleitung zweier Weltanschauungen ineinander und zugleich ihre Gegensätzlichkeit werden offenbar. Schritt für Schritt und immer mit erneuten, energischen Anstrengungen muß sich dies neue Lebensprinzip, die neue Kunstform des Malerischen das Feld erobern; das wird um so schwerer, als dieses neue, malerische Problem zunächst nur im Gefühl vorhanden war, währenddem auf anderer Seite das plastische Formideal als ein in sich geschlossenes, geistig durchdachtes und verarbeitetes System steht. Aber schließlich wurde doch aus der plastischen Renaissance das malerische Barock geboren.

---

21. Der architektonische Gedanke im italienischen Mittelalter und in der Renaissance.

Die Architektur der Frührenaissance vorausnehmend, möchte ich mich auf eine mehr prinzipielle Auseinandersetzung beschränken. Wir dürfen nicht vergessen, daß die Renaissance eigentlich eine Absage an die Architektur bedeutet. Das im Norden zum Sieg gelangte architektonische Raumproblem wird bewußt zurückgedrängt; jedenfalls wird es aus dem Zentrum herausgerückt. Alles Interesse der neuen Zeit steht der plastischen Form zu. Das plastische Formprinzip gelangt zum Siege und umgekehrt, als im nordischen Mittelalter, wo die Plastik durchaus der Architektur eingeordnet und in ihrem Schwingungsrhythmus aufgelöst wird, muß die Architektur jetzt das Formprinzip der Plastik in sich aufnehmen. Michelangelos Kuppel (Abb. 210) ist das endgültige, genialste Dokument dieser Bezwingung der architektonischen Baumasse im Sinne des plastischen Organismus, der statuarischen Erscheinung. Darum schon, weil alle wesentlichen Äußerungen des neuen Subjektivismus in den freien Künsten, in Plastik und Malerei zutage treten, sollte man die Architektur der Renaissance etwas zurückstellen.

Schon das italienische Mittelalter ist eigentlich ziellos in der Architektur

und steht die italienische Leistung weit hinter dem nordischen Mittelalter zurück. Es fehlt der Zwang, etwas absolut Neues zu schaffen, und so zehrt man von alten Formen. Schon die Basilika war nur ein kümmerlicher Kompromiß mit antiken Schemen. Sie gelangt auch weiterhin nicht so wie im Norden zu origineller Neubildung. So ist die Säulenbasilika des Domes von Fiesole doch nur eine Erweiterung, aber nicht eine Neugestaltung.

Weiterhin begegnen wir dem entwickelten Kreuzgewölbe in S. Ambrogio zu Mailand, das übrigens auf antiken Mauern aufgebaut ist. Es resultiert eine wundervolle Monumentalwirkung, indem zugleich Emporen eine Horizontalgliederung in den Aufbau bringen. Im Dom zu Modena und ebenso im Dom zu Pisa treffen wir ebenfalls Emporen an, dort schwerer und massiver, hier leichter gegliedert. In Pisa (Abb. 216) finden wir dann am Außenbau in überreichem Maße die Zwerggalerien, die Fassade und Chor, den berühmten schiefen Turm und das prachtvolle Baptisterium schmücken. Es ist schon ein entzückendes Schauspiel, diese zierlichen Arkadenreihen schwingend und klingend mit wechselnd weißen wie bunten Streifen belebt im hellen Sonnenglanz des Südens erstrahlen zu sehen. Ein heiteres Spiel, sorglos und skrupellos, vielleicht auch ein wenig gedankenlos. Denn das, was die romanische Architektur Deutschlands so groß gemacht hat, diese Bauformen zu einer geschlossenen Bauerscheinung, zum Baukörper zusammenzufügen, das kommt dem Italiener gar nicht in den Sinn. Man vergleiche nur einmal die Chorseite des Domes mit St. Aposteln (Abb. 41) zu Köln und wird den Vorzug des organischen Ganzen am deutschen Bau gegenüber der vielmehr dekorativen Wirkung des Pisaner Baues erkennen. Am meisten charakteristisch ist vielleicht die isolierte Behandlung der Fassade. Wenn in der nordischen Architektur überall die Fassade mit dem Gesamtbau zusammenwächst, bleibt sie in Italien ein gesondertes Stück, eine Art Theaterkulisse bis in das Barock hinein.

Jedenfalls ist in der italienischen Architektur nicht das große architektonische Schaffen des nordischen Mittelalters tätig gewesen. Das zeigt sich sowohl am Außenbau wie im Inneren. Nach außen hin überrascht die Neigung zu großen Prunkstücken. Ähnlich wie in Pisa finden wir auch sonst oft Dom und Baptisterium zu mächtigen Gruppen vereint. Aber es fällt eine eigentümliche Ungelenkheit wie Inkonsequenz auf. So tritt in Parma die Vertikale schon als gliederndes Moment besonders am achteckigen Baptisterium auf, während die Domfassade stark in die Breite gelegt ist und durchaus wie eine große, dekorierte Wandfläche wirkt. Zwerggalerien sind auch hier das Hauptschmuckstück. Aber wiederum erscheinen sie mehr wie ein Ornament, ohne Struktur in den Bau zu bringen. Man vermißt die grundsätzliche Verarbeitung des Baukörpers.

Selbst in Toskana, also in dem Lande, wo die natürliche Begabung der-

einst zu gewaltigster, schöpferischer Leistungsfähigkeit erwachen sollte, erkennen wir erstaunt dies gleiche Haften an äußerlich dekorativen Reizen. Der Inkrustationsstil war schließlich doch ein höchst unarchitektonischer Stil und macht trotz aller Reize durchaus den Eindruck einer Flächendekoration. Die geometrischen Muster, schwarze Streifen in die weite Marmorwand schneidend, lösen den Bau in flächige Ornamentik auf. Von einer Körperlichkeit des Bauganzen kann nicht gesprochen werden. Allein in den schönen Proportionen, mit denen etwa in S. Miniato (Abb. 217) oder am Florentiner Baptisterium die Gliederung der Stockwerke vollzogen ist, liegt ein höherer künstlerischer Wert, der aber weit hinter der Monumentalität nordischer Architektur zurücksteht: schöne Einzelglieder, feinste Durcharbeitung ornamentaler Teile, aber kein Bauganzes.

Wo wir auch hingreifen, überall wird das 14. Jahrhundert, das Trecento vom Geiste der Gotik beherrscht; selbst in Italien, das sich doch so sehr dagegen sträubte, siegt sie in Architektur, Plastik wie Malerei. Wir sehen die stillen, gradlinigen Fassaden und Bauten sich mehr und mehr mit gotischen Ornamenten beleben. Die Horizontalen werden gebrochen, die Vertikalen steigen auf. An Stelle klarer Ordnung in schlichter Gradlinigkeit tritt gotische Vielfältigkeit in vielfach gebrochener, aufgeregter Linienführung, am Außenbau sowohl wie im Inneren. Neue schöpferische Gedanken sind grade in der italienischen Architektur der Gotik nicht lebendig geworden. Man könnte nebenbei darauf hinweisen, daß die Idee des Vertikalismus zuerst in S. Vitale zu Ravenna entwickelt ist und weiterhin im 12. Jahrhundert an den oberitalienischen Bauten, den Baptisterien wie Kathedralen von Modena, Parma, Ferrara u. a. auftritt. Man müßte betonen, wie viel Zurückhaltung und Mäßigung grade Florenz gegenüber diesem neuen Streben bewahrte, wie das dortige Baptisterium und S. Miniato gleich Verkörperungen klassischen Geistes in ihren klaren Gliederungen und in der Schönheit der Proportionen erscheinen. Dem zaudernden Zugreifen nach dieser neuen Formenwelt im Zentrum Italiens steht ein leichteres, schnelleres Erfassen im Westen, besonders an den Küstenorten, wo natürlich fremder Import reicher zuströmte, entgegen. Pisa nimmt von Frankreich her auf. Die Hauptbauten dort waren jedoch schon zum Abschluß geraten, als die Gotik ihren Einzug hält. Nur Zutaten, wie der Schmuck der äußeren Arkaden im ersten Geschoß des Baptisteriums und kleinere Bauten zeugen davon. Der beste, gotische Innenbau der Gegend ist der Dom zu Lucca, der in der lockeren Leichtigkeit der Raumgestaltung des Inneren und in der reichen Lichtzufuhr wirklich etwas vom leichtbeschwingten, gotischen Geiste in sich hat.

Das Vollendetste an gotischer Architektur und zwar unter der Obhut des großen Giovanni Pisano geschaffen, ist der Dom zu Siena. Der Grundplan

zu einem noch viel gewaltigeren Ganzen, als heute vor uns steht, war älteren Datums, vielleicht von dem Melani, der als Bauleiter genannt 1264 Nic. Pisano den Auftrag zur Kanzel gegeben hat. Welche ungeheuren Abmessungen im französischen Kathedralstil der Dom einnehmen sollte, kann man ahnen, wenn man bedenkt, daß wir in dem jetzigen Bau nur das Querschiff vor uns haben. Noch ragt ein Wald von Pfeilern des unvollendeten Langhauses empor. Die Fassade (Abb. 219) wurde von Giovanni Pisano dekoriert. Französischer Einfluß macht sich überall bemerkbar, so in der Bildung der drei gleichgroßen Portale, die mit schrägen Überführungen in die Wände hineingearbeitet sind, ferner in den Wimpergen, den Fensterformen und in der großen, von plastischem Rahmen eingefaßten Mittelrosette wie den den offenen Galerien französischer Kathedralen nachgebildeten Arkadenreihen. Und trotzdem, wie ganz anderer Geist drängt hier hervor. Eines vor allem hat sich nicht durchgesetzt: das Turmpaar der gotischen Fassade, mit dem doch der Vertikalismus zum Sieg durchdringt. Die Türme sind zu verstärkten Eckpfeilern zusammengeschrumpft; die Horizontalen halten so sehr den Vertikalen das Gleichgewicht, daß die Breitenlagerung des Ganzen in der Wirkung vorherrscht. Ungotisch ist ferner die stark plastische Bildung der Gesimse, deren Wirkung durch das Farbige des Steines noch erhöht wird.

Wesentlich stärker vom gotischen Geiste durchdrungen ist die Fassade des Domes zu Orvieto (Abb. 220). Hier setzt sich in der starken Erhöhung der Mitte der Vertikalismus durch; der Geist der Subordination gelangt zum Siege, dazu verliert sich jene plastische Bildung der Einzelformen, jener kräftige Schattenschlag. Alles sinkt in die Fläche hinein, nur dünnes Lineament und zarte Tönung sind vorhanden. Aber auch hier fehlt die aufstrebende, leicht schwingende Rhythmik französischer Gotik. Der Bau, der vielleicht am ehesten in feiner Übersetzung gotisches Wesen reflektiert, ist der Campanile des Giotto in Florenz (Abb. 223). Wundervoll streben die Stockwerke in Steigerung der Proportionen empor, indem die Wellenlängen der Schwingungen andauernd steigen. Aber das war ja kein eigentlich gotisches Prinzip; schon die Türme in Ravenna oder in Oberitalien hatten die Erhöhung der Obergeschosse gegen die unteren gezeigt. Der bewußt grade Abschluß, ebenso wie die klare Scheidung der Stockwerke hält die Bewegung im Bann und so erscheint die Steigerung mehr als Folge der Erleichterung der Masse, des Druckes von oben, denn als Ausdruck leidenschaftlicher Erregung, wilden Sichaufbäumens, eleganten Sichgebens, weit entfernt von jener gotischen Auflösung der Materie, wie sie im durchbrochenen Turmhelm der nordischen Gotik hervortritt.

Aus der langen Reihe anderer gotischer Bauten sei der Dom zu Florenz genannt, dessen Kuppel in der Konstruktion zwar monumental, aber un-

gotisch (Abb. 223) wirkt. Man spürt zu sehr, wie fern der italienische Geist dem französischen gestanden hat und wie wenig Bereicherung das gotische Prinzip hier gefunden hat. Am ehesten wären die Loggia dei Lanzi oder Orsanmichele zu nennen, in denen das Prinzip des Leichtbeschwingten, der Durchsichtigkeit und Auflösung am vollkommensten zum Ausdruck kommt. Das sind zusammen mit der Signoria die hervorragendsten Bauten der Gotik zu Florenz. Aber auch sie halten nach oben hin zusammen und unten legt es sich in die Breite, wozu die Horiontale durch ein intensives Kranzgesims als oberer Abschluß noch einmal betont ist. Nirgends kommt es zu jenem Verlaufen der Linien nach oben hin; während im Norden die sich schließlich kreuzenden Diagonalen immer zur Spitze und zum Giebel, zum Turmhelm, der dann auch noch durchbrochen wird, führen.

Das Innere betreffend fehlt den italienischen Bauten jenes struktive Ineinandergehen, das den gotischen Kathedralenbau zu einem pflanzenartigen Gebilde mit stark emporstrebendem Wachstum macht. In Italien kommt man nicht dazu alles, jedes Einzelteil, Sockel, Säule, Kapitell, Gesims, Giebel u. a. im Geiste der großen Auflösung unterzutauchen und in das Gesamtgefüge einzuordnen. Turm, Kuppel und Fassade bleiben Stücke für sich und bewahren bis in das Barock hinein ihre Sonderexistenz; die Fassade bewahrt den Charakter der vorgestellten Schmuckwand, der Theaterdekoration. Das ist der Wesensunterschied zwischen französischer und italienischer Architektur. Der auf das Positive und Greifbare gerichtete Sinn des Italieners vermag sich nicht von dem Zweck jedes einzelnen Baugliedes oder der Materie des Steines zu abstrahieren. Er haftet an der sinnlichen Realität der Erscheinung mehr als der Franzose, der ohne viel Bekümmernis um das Sinngemäße mit rhythmischem Linienspiel und Lichtwellen als sprechenden Faktoren leichter Schwunghaftigkeit rechnet.

Zwar siegt die Idee der hellen Durchsichtigkeit. Die Pfeiler stehen in Siena, Orvieto (Abb. 221), Lucca, in S. Croce und S. Maria Novella zu Florenz leicht da. Aber es ist nicht jenes lockere Streben nach oben, in steigenden Linien, alles dehnt sich vielmehr in die Breite. Am Dom zu Florenz entwickelt sich der Kuppelraum zu mächtiger Form. Die Spannungen sind gesetzter und stehen weiter auseinander. Vor allem fehlt in Tiefen- wie Höhenentfaltung jene Gebundenheit an die oben abschließenden Gewölbe einerseits, oder an den Chorabschluß im Chorumgang andererseits. Die Gestaltung des Chores bleibt in Italien ganz unvollkommen, ebenso wie das Kreuzrippen-Spitzgewölbe nicht entwickelt wird. Damit kommen in Italien die beiden Kernpunkte der Gotik nicht zur Entfaltung und kann von einer fruchtbaren Entwicklung des Systemes nicht die Rede sein.

Wie der Italiener seinen Raum in die Breite gestaltet, dafür gibt die Domkuppel oder das Innere von Orsanmichele in Florenz eine der vorteil-

haftesten Lösungen. Auf rechteckigem Grundriß erheben sich hier die hochgestelzten Pfeiler, die neun Gewölbequadrate mit breiter Lagerung und ohne Steigerung ins Spitzbogensystem hineintragen. In diesem hallenartigen Raum herrscht ähnlich wie in der Domkuppel ruhevolle Geschlossenheit, klare Weiträumigkeit. Akzente in steigenden und fallenden Rhythmen fehlen ebenso wie das feinmaschige Schleiergewebe von Linien und Lichtern in den Rippengewölben. Gelegentlich scheint in oberitalienischen Bauten etwas von der zarten Musik nordischer Weisen hineinzustimmen. Aber im großen und ganzen wird hier der Schleier mittelalterlicher, mysteriöser Verklärung schon weggezogen. Immerhin tragen jene Florentiner Bauten aus dem beginnenden Jahrhundert, von Meistern wie Arnulfo di Cambio (Signoria und Dom) oder Giotto (Campanile) oder die Dome in Siena und Orvieto individuelles Gepräge.

Man soll im übrigen der italienischen Gotik nicht ihre eigne Größe absprechen. Zunächst ist nie wieder, auch in der Renaissance nicht — höchstens das römische Barock käme in Betracht — die architektonische Tätigkeit von solcher Fülle und Fruchtbarkeit gewesen wie im Trecento, d. h. im 14. Jahrhundert. Und man kann den vielfältigen Schöpfungen, wie etwa S. Croce und S. M. Novella in Florenz, in der wundervollen Weiträumigkeit des Inneren nicht eine gewisse Monumentalität absprechen. Vielleicht erhöht man einmal die Wertschätzung dieser großen Raumkunst, die aber eben nicht ins französisch-gotische System, aber auch nicht in das Renaissanceschema hineinpaßt und darum so mißachtet ist. Man wird das Urteil da korrigieren müssen, wie man es auch in der deutschen Gotik zu tun hat, in der man die Hallenkirche wieder als die individuelle deutsche Form anerkennt. In Italien ist es der weiträumige, von hohen Pfeilern und in weiten Spannungen gegliederte Monumentalraum, der freilich ganz aus künstlerischer Lust an herrlicher Weiträumigkeit bei gänzlicher Vernachlässigung jeder Systematik entstanden zu sein scheint.

Wenn die Gotik in ihrem weltfremden, religiösen Seelenleben wie keine andere geeignet war in der Architektur als der wenigst realen Kunst große Form zu gewinnen, so war umgekehrt die Renaissance ein der Architektur vielleicht fremdes Wesen. An Stelle der Unterordnung, die bei der grandiosen Gestaltung des architektonischen Bauganzen die erste Forderung war, entwickelt sich mit diesem neuen Subjektivismus, der eben gewaltsam auf das Individuelle hinstrebte, ein neuer, auf scharfe Charakteristik des einzelnen, auf Individualisierung der Teile gegeneinander hinarbeitender Geist. Gleiche Bewertung der Teile nebeneinander, dazu eine bewußte Herausentwicklung der besonderen Funktionen jedes der Einzelglieder im ganzen heißt die neue Losung auch in der Architektur. Zunächst jedoch muß bei der fortschreitenden Individualisierung und scharfen Scheidung der Teile



Abb. 257. Andrea Pisano, Leben des Johannes. 1330/6. Südtür, Baptisterium, Florenz.

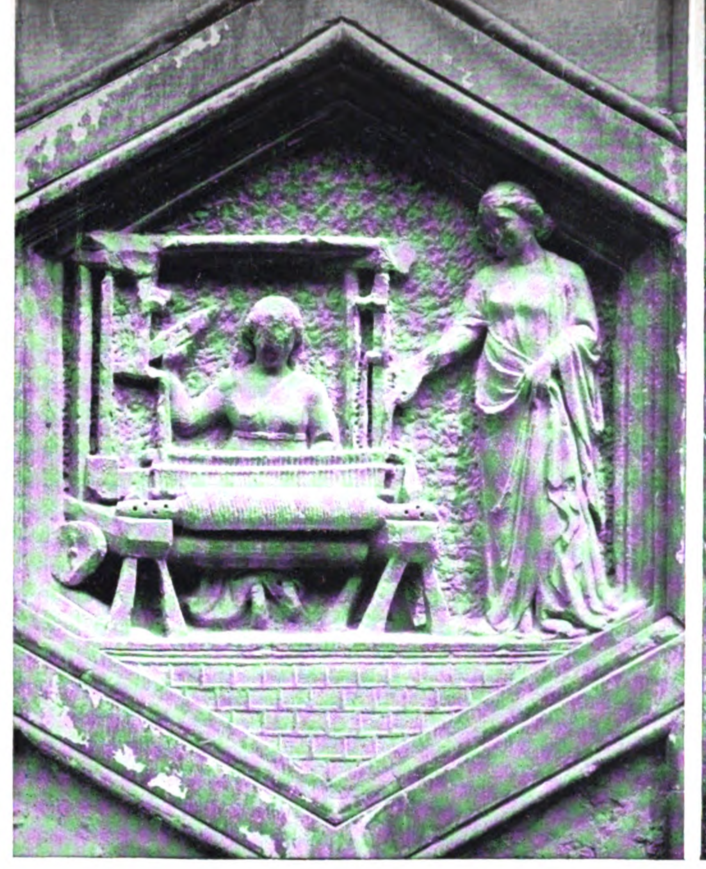


Abb. 258. Andrea Pisano, Weberei. 1334f. Campanile, Florenz.



Abb. 259. Andrea Pisano, Messe. 1334f. Campanile, Florenz.



Abb. 260. Andrea Orcagna, Vermählung. 1359.
Orsanmichele, Florenz.

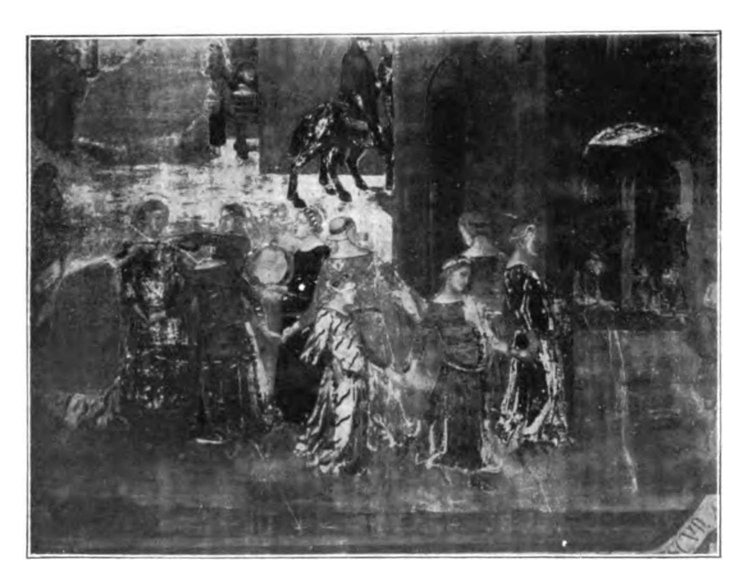


Abb. 261. Ambrogio Lorenzetti, Tanzreigen. 1337/43.
Pal. Pubblico, Siena.



Abb. 262. Giov. di Balduccio, Petrus-Martyr-Sarkophag. 1339. S. Eustorgio, Mailand.



Abb. 263. Simone Martini, Guidoriccio dé Fogliani. 1328. Pal. Pubblico, Siena.

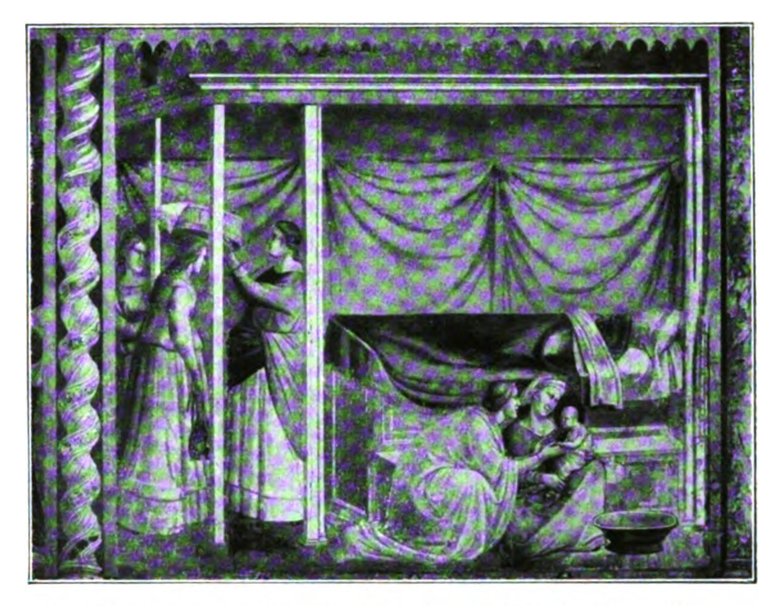


Abb. 264. Taddeo Gaddi, Wochenstube. 1332/8. S. Croce, Florenz.



Abb. 265. Giovanni da Milano, Wochenstube. 1365. S. Croce, Florenz.



Abb. 266. Altichiero, Martyrium der hl. Lucia. 1377.
S. Giorgiokapelle, Santo, Padua.



Abb. 267. Pisaner Meister, Gartenfest. Um 1380. Camposanto, Pisa.



Abb. 268. Pisaner Meister, Triumph des Todes. Um 1380. Camposanto, Pisa.

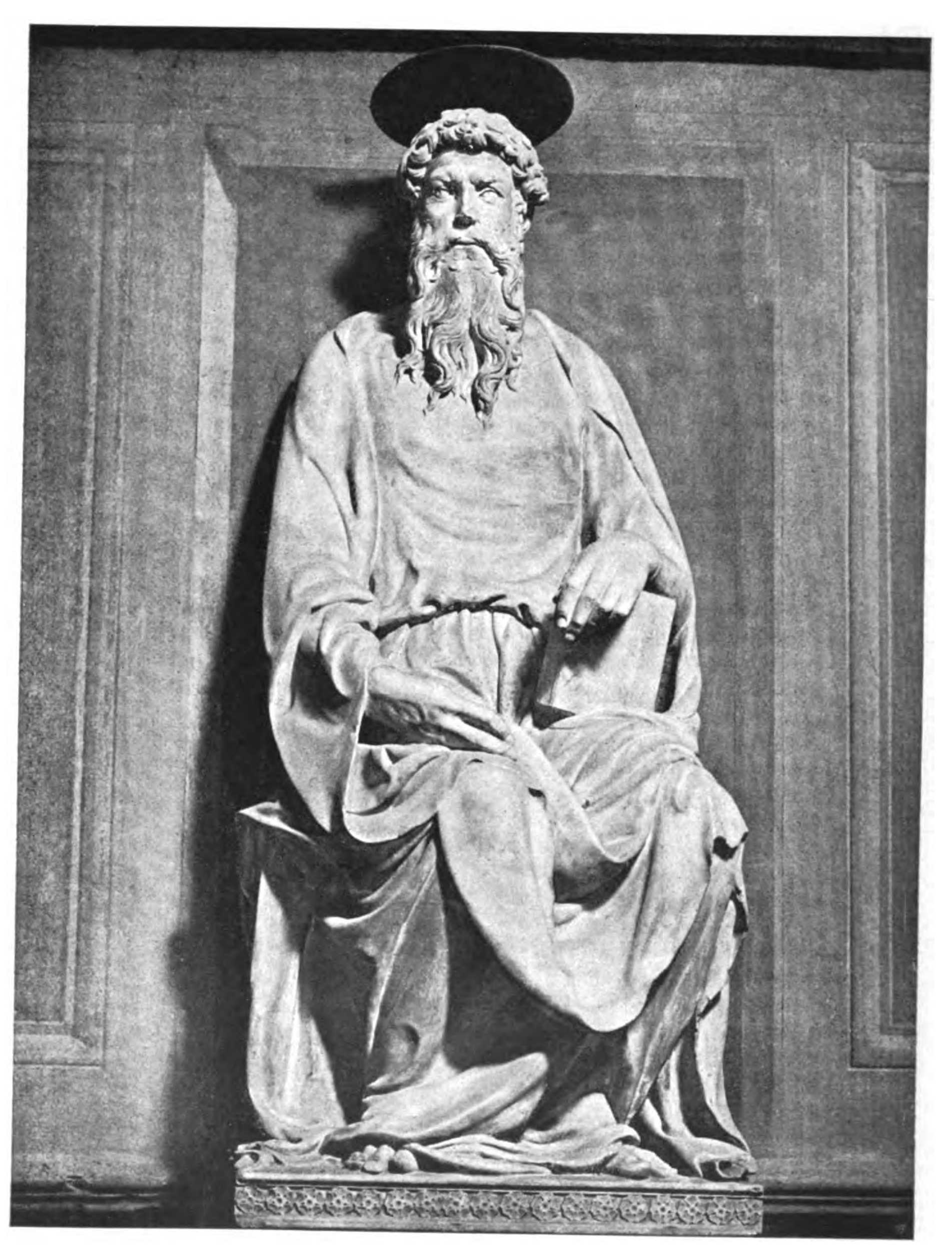


Abb. 269. Donatello, Evangelist Johannes. 1411/5. Dom, Florenz.

gegeneinander das Ganze, die Geschlossenheit wie Einheit verloren gehen. Diese gewaltsam auseinander geschnittenen Teile wirkungsvoll zusammenzufügen ergeben sich in der Renaissance an Stelle des gotischen rankenartigen Ineinanderwachsens im Laufe der Entwicklung verschiedene Mittel. Voran steht die schöne Proportionierung der Teile zueinander, die sie im harmonischen Akkord zusammenklingen läßt. Weiterhin ist es die gegenseitige Bedingtheit der Teile zueinander, indem die einzelnen Bauglieder bestimmte Funktionen, sei es die des Tragens der Lasten, sei es die der Spannung übernehmen. Endlich jedoch tritt die sich allmählich aus dem organischen Wesen dieser Baufunktionen zusammenfügende Gesamtfunktion heraus: der Bau als Masse im Äußeren und als Raum im Inneren und zwar in wesentlich plastischem Sinne, als plastischer Organismus. Das im vollsten Maße gewonnen zu haben ist aber erst das Verdienst der Hochrenaissance gewesen.

Der Architektur ist in Filippo Brunelleschi zu Anbeginn ein genialer Meister erstanden, der mit einem Schlage die zeitgemäße Lösung des Problemes durch neue Fragestellung bringt. Er beginnt als Bronzegießer; sein Konkurrenzrelief (Abb. 213) steht im Zeichen des krassesten Realismus und ist als charakteristischste Lebensäußerung des neuen Künstlerwillens schon besprochen. Ein späteres, plastisches Werk, sein edelgeformtes Holzkruzifix in S. Spirito erweist jedoch, daß in ihm ein starker Drang nach künstlerischer Stilisierung lebendig ist. Gewiß folgt er diesem inneren Triebe, wenn er sich ganz der Architektur zuwendet. Gleich seine erste Arbeit, die 1417—34 ausgeführte Domkuppel (Abb. 223), setzt eines der ersten Renaissanceprobleme, das des monumentalen Zentralbaues auf das Programm. Schon struktiv ist dieselbe mit ihrer Spannung von 42 Metern eine ganz außerordentliche Leistung. Künstlerisch wichtig für die Weiterentwicklung ist die kräftige Entwicklung des Zylinders als Zwischenglied zwischen Unterbau und der sehr spitz gebildeten Kuppel. Auch die von außen angelehnten Ausbauten sind von ihm.

Auch das Problem des Zentralbaues hat Brunelleschi weiterhin öfters in kleinem Maßstabe zu lösen versucht. Es sind die Sakristei von S. Lorenzo (seit 1421) und die Pazzikapelle (seit 1430). Bei ersterer entwickelt sich aus dem Quadrat, bei letzterer aus einem in Form des griechischen Kreuzes gegebenen Unterbau eine ziemlich flache Kuppel mit Hilfe von Zwickeln, bei letzterer in Fächerform. Die Pazzikapelle ist in ihrer Zierlichkeit und Feinheit eine der reizvollsten Bauten der Frührenaissance (Abb. 224). Für das Stilempfinden besonders charakteristisch ist sowohl die außerordentlich feine, spitze Linienführung, wie die heitere Polychromie, in der sie gedacht ist. Polychrom ist das Quattrocento, wie alle vorhergehenden Jahrhunderte. Erst die Hochrenaissance brachte die Monochromie. Poly-

chrom war der alte Inkrustationsstil und ebenso buntfarbig sind die Frührenaissancebauten. Gemeinsam mit dieser kleinlichen polychromen Auffassung geht das zeichnerisch Flächenhafte der Wandbehandlung. Der Grundgedanke der Renaissance, der der Gliederung und Individualisierung, tritt in Brunelleschis Kunst zum ersten Male auf und wird langsam beherrschend. Aber diese Gliederung beschränkt sich eigentlich nur auf die Oberfläche, auf die noch unplastische, mehr zeichnerische Illuminierung der großen Wandflächen. Diese Wandflächen stoßen hart, eckig aufeinander und sind möglichst reich in kleinen Flächenmustern aufgeteilt, die sich nicht sowohl aus der konstruktiven Idee des Ganzen ergeben, denn vielmehr als oberflächliche Belebung der Wände noch im Geiste des Inkrustationsstiles gedacht sind: alles in allem eine heitere Kunst des bunten Scheines. Die energische Durchentwicklung des konstruktiven Gedankens und die Durchdringung der Einzelteile zu einem organischen Zusammenschluß hat erst die Hochrenaissance gebracht, die an Stelle des gleichmäßigen Nebeneinanders der Einzelteile das Ganze in zusammenfassendem Aufbau setzte.

Alle Bauten Brunelleschis sprechen den gleichen Stilgedanken aus, so die Innenräume seiner beiden Renaissancebasiliken S. Lorenzo und S. Spirito, ebenso wie seine Palastbauten Pitti, Quaratesi Pazzi. Denn er hat nicht nur für den Zentralbau, sondern auch für den Longitudinalbau, wie den Palastbau und den Klosterhof typenbildend gewirkt. Überall beobachten wir die gleiche, bestimmte eckige Gliederung des Baukörpers mit festen Gesimsen und zierlichen Einzelteilen. Gewiß ist auch dafür der struktive Gedanke ausschlaggebend. Aber es ist nicht der organisch-struktive der Gotik, wo die Trageteile wie Gewächse emporwachsen und alles umschlingen. Es ist vielmehr ein plastischer Geist, der das Körpergewicht der Teile betont. Die Wandflächen seiner Innenräume teilt er gleichmäßig mit Gesimsen, Bögen und Fenstern auf. S. Spirito (Abb. 222) ist mit den ringsum geführten Seitenschiffen von breiterer Raumwirkung bei malerischen Durchblicken durch die Säulenreihen. S. Lorenzo ist altertümlicher in der spitzen Eckigkeit und Magerkeit der Linienführng. Noch charakteristischer sprechen die Palastfassaden den Renaissancegeist aus. Die erste Gliederung derselben machen durchlaufende Horizontalgesimse aus. Das ist der erste Schritt zur stärkeren Individualisierung der Einzelteile. Die drei Stockwerke sind als mächtige gesonderte Glieder übereinander gelagert. Das Gesims gewinnt überhaupt weitgehende Bedeutung in der Renaissancearchitektur. Auch an der Kuppel des Doms muß ein mächtiges Horizontalgesims den Zylinder gegen den Unterbau abschließen, so daß eine stark horizontale Lagerung der Bauteile übereinander resultiert, im Gegensatz zum gotischen Vertikalismus. Das ist ein schon in dem Inkrustationsstil vorhandenes Motiv (so Baptisterium in Florenz). Gewiß hat Brunelleschi

ebenso wie seine Nachfolger reiche Anleihen aus dem Formenschatz der Antike gemacht und ihr besonders das Feingefühl für Gesetzmäßigkeit im Aufbau des Baukörpers entnommen.

Zurückkehrend zum Palastbau zeigt die älteste Form, wie der Pitti (Abb. Bd. II) Rustika ohne jede Differenzierung der Geschosse, auch keinerlei Gliederung derselben in sich. Weder die Fenster noch die Portale sind herausgearbeitet oder individualisiert. Jenes finden wir an den Palästen Pazzi-Quaratesi von Giuliano da Majano, ferner an Michelozzos (1395 bis 1472), Medici-Riccardi (Abb. 226), endlich am Palazzo Strozzi von Cronaca. Bei ersterem ist das Erdgeschoß in schwerer Rustika aufgeführt und die beiden Obergeschosse sind glatt, aber in sich gleichmäßig behandelt. Bei dem zweiten begegnen wir einer stärkeren Abstufung der Geschosse nach oben, indem das untere Rustika, das zweite behauene Rustika, das Obergeschoß ganz glattes Mauerwerk bringt. Cronaca's 1489 begonnener Palazzo Strozzi, in vieler Beziehung der schönste Palastbau der Frührenaissance, ist ganz in behauener Rustika aufgeführt. Eine Abstufung findet sich nur in der Abnahme der Proportionen nach oben. Bezeichnend ist, daß da, wo die Gotik mit der Erleichterung der Massen nach oben und Verflüchtigung derselben sicher eine Steigerung der oberen Geschosse bringt (Signoria und Campanile) entsprechend dem Prinzip des pflanzenartigen, organischen Emporsprießens, die Renaissance in ihrer erdenlastenden Körpervorstellung eine Abnahme der Proportionen wie der Massen gibt. Die schöne Gliederung im Hof (Abb. 225), mit ihren feinen Variationen in der Behandlung der Loggia, ist ebenso ein Meisterwerk, wie das prachtvolle den Bau als Ganzes zusammenfassende und beherrschende Kranzgesims, das übrigens sicher schon in seiner wuchtigen Formgebung vom Geist der Hochrenaissance berührt ist. Allen drei Bauten ist jedoch wie allen Palästen der Frührenaissance eigen: das Gleichmaß der Etagen, bei denen keine dominiert, die zeichnerische Schärfe der mageren Gesimse und die mangelhafte Gliederung der Stockwerke in sich. Die Fenster, ebenso wie die Portale treten noch bescheiden zurück, sie sind ohne Einfassung oder Profilierung. Der Eindruck des Flächenhaften wird nicht überwunden, es fehlt noch das Lebendige im struktiven Aufbau. Das System der Aufreihung, des gleichmäßigen Nebeneinanders der Einzelteile herrscht noch vor. Eine große, zusammenfassende Ordnung in Verteilung der Werte auf Mittelstück und Seitenteile, auf Hauptgeschoß und Nebengeschoß fehlt noch. Das brachte erst die Hochrenaissance.

Eine im einzelnen reichere Gliederung findet sich dann bei Leon Battista Alberti (1404—72), der am Pal. Rucellai (Abb. 227) nach antikem Vorbild (Colosseum) eine Vertikalgliederung mit Hilfe von Pilastern einführt. Aber auch hier sind die Fenster oder Tore noch nicht be-

tont und durch die Gleichartigkeit der Pilasterteilung gewinnt das Ganze den Charakter einförmiger Flächenhaftigkeit, da die Gliederung nicht genügt, dem Bau den Charakter der Zierlichkeit, fast Magerkeit zu nehmen. Ähnlich die inkrustierte Fassade von S. M. Novella mit schönem Portal.

Im übrigen ist es Leon Battista Alberti, der Theoretiker auf dem Gebiete der Architektur, gewesen, der energisch dahin strebt, die Architektur mit antiken Formen und in antikem Geist neu zu bilden. In S. Francesco zu Rimini (Abb. 218) setzt er eine Triumphbogenarchitektur dem Bau als Fassade vor, ähnlich an S. Andrea zu Mantua. Auch im Inneren entwickelt er große, der Antike entnommene Bauformen. Das Bedeutsame ist dabei nicht nur die beträchtliche Kräftigung der Einzelglieder, — es treten schöne Halbsäulen, prachtvolle Kapitelle, antik entwickelte Gesimse von schönem Schnitt auf —, sondern noch viel mehr die stärkere Herausbildung des struktiven Gedankens. Die Gliederung ist nicht mehr die gleichmäßige, zeichnerische Musterung und Aufteilung der Flächen, sondern es treten Ideen von der Zusammenfassung der Teile zu Gruppen auf. An S. Andrea zu Mantua läßt er eine große Pilastergruppierung die Geschosse zusammenhalten und ebenso ist im Inneren das gleiche, zusammenfassende System gegeben. Dazu kommt die bedeutende Vereinfachung des Innenraumes, wo über einem gekreuzten Tonnengewölbe klar eine Rundkuppel gegeben war. Die Raumwirkung muß bei den großen Pilastergliederungen, den starken Gesimsen und den fest sich aufbauenden Gewölben eine außerordentlich schöne in seiner Klarheit und Geschlossenheit gewesen sein. Die Barockdekoration zerreißt leider heute das Bild. Immerhin ist der Raum von weittragender Bedeutung geworden; ruht doch in ihm der Grundgedanke von Bramantes St. Peter. Die flachgedeckte Basilika weicht dem gewölbten Pfeilerbau. Die zierliche Rhythmik feingezeichneter Bauglieder wird durch wuchtige Gestaltung mehr körperlicher Massen ersetzt. Die vielfache Zerteilung des Raumes in Einzelräume, in Mittelschiff und Seitenschiffe erledigt sich durch Schaffung eines gewölbten Einheitsraumes, dem Seitenkapellen angelegt sind.

Aus dem Gesagten geht hervor, daß die Renaissancearchitektur wesentlich andere Ziele verfolgt als das gotische Mittelalter. Vom Gesichtspunkt des künstlerischen Problemes der Architektur muß unbedingt betont werden, daß es kein Fortschritt war. Diese Architektur denkt nur an die erneute Individualisierung der Einzelteile und die Betonung der Verschiedenartigkeit der Funktionen. Pfeiler und Säulen gelten als Trageteile, Gesimse und Decke als lastende Teile. So wertvoll das für die Entwicklung dieser Einzelteile in ihrer plastischen Realität sein mag, das Ergebnis ist für das Ganze zunächst ein ungünstiges. Das Herausheben der Einzelglieder muß, wie etwa ein Blick in das Innere von S. Spirito, Florenz, zeigt, das

Auseinanderfallen des Ganzen bedingen. Weiterhin aber ist es bezeichnend für die Schwäche der Entwicklung, daß man zwar die verschiedenen, architektonischen Motive, wie Basilika, Langhaus und Zentralbau bringt, aber an eine konsequente Verarbeitung weder des einen noch des anderen denkt, geschweige denn, daß man an eine energische Zusammenführung aller Raumgedanken auf ein einheitliches Motiv herangeht. Das ist erst das Verdienst der Hochrenaissance und des Barocks gewesen.

Im Quattrocento bleibt die Architektur noch Kleinkunst, die in der Ausstattung der Bauten in plastischer und ornamentaler Dekoration sich auslebt, aber nicht das Ganze prinzipiell gestaltet. Gewiß wird man durch manche erstaunlich schöne Leistung des Raumgedankens überrascht. Aber die Hauptbedeutung dieser Architektur liegt doch in der reichen Entwicklung und vielfältigen Gestaltung des einzelnen, und in der bunten, heiteren Fülle des Ornamentes. Waren doch die Architekten zumeist auch Plastiker und hat sich die Freude an bunter Vielfältigkeit an den zierlichen Motiven der Ornamente ausgelebt. Wir brauchen nicht nur die Architektur zu studieren. Die Plastik und ihre marmornen Grabdenkmäler, wie der reiche, vielfarbige Kapellenschmuck, aber auch die architektonischen Gründe der Bilder, wie etwa der Fresken Ghirlandajos (Abb. 344), belehren uns in gleicher Weise von dem bunten Ziersinn der Zeit und der Freude an bunter, kleiner Vielfalt.

Um aber aus der langen Reihe der Architekten, die übrigens zumeist auch als Bildhauer tätig waren, die wichtigsten herauszugreifen, möge hier eine kurze Liste folgen. In Florenz sind neben den beiden Hauptmeistern Brunelleschi und Alberti zu nennen: Michelozzo (1390—1472), der außer genannten Florentiner Palästen Medici-Riccardi den vorderen Hof der Signoria (1454), ferner die Portinarikapelle bei S. Eustorgio, Mailand, aufführte, Giuliano da Majano (1432—90), der Erbauer des Palastes Quaratesi, Florenz und des Pal. Spanochi, Siena (1473); der Kapelle Fina im Dom, Gemignano, endlich Dombaumeister in Faenza und Loreto; Bernardo Rossellino (1409—64) hat florentinische Architektur im Stil Albertis in Piacenza, Pal. Piccolomini, Dom und bischöflichen Palast, in Siena die Pal. Piccolomini und Nerucci aufgeführt. Antonio Federighi (1490) und andere Sienesen arbeiten in seiner Art weiter. Für die letzte Generation kommen zu Simone Pollajuolo, gen. Cronaca († 1508), der Gesims und Hof von Pal. Strozzi ausführte, ferner Pal. Guadagni und S. Francesco al Monte, die beiden Sangallo: Giuliano da Sangallo († 1506), baut zwei kleine, reichgegliederte Zentralbauten: die Sakristei von S. Spirito auf achteckigem Grundriß (1489—92) und S. Maria delle Carceri, Prato, im griechischen Kreuz (1485—91); ferner Pal. Gondi (Abb. 225) und die Mediceervilla in Poggio a Cajano. Sein Bruder Antonio ragt schon in

die Hochrenaissance hinein. Unter den Baumeistern der Provinz seien Francesco di Giorgio Maitani in Siena und besonders Luciano da Laurana († 1479) in Pesaro und Urbino herauszuheben; seine reizenden Arkadenhöfe des herzoglichen Palastes in Urbino (von 1467) gehen schon stark auf die Antike hin. Für Rom sei Giacomo da Pietrasanta als Erbauer des Pal. di Venezia genannt.

Übergehend zu Oberitalien hätten wir noch der reichen gotischen Kirchenarchitektur zu gedenken: Genuas schlanker, frühgotischer Dom; Bolognas frühes S. Francesco, 1246—60 von Marco da Brescia, S. Petronio, seit 1390, von riesenhaften Verhältnissen, u. a., Venedigs Frarikirche (seit 1330) und S. Giovanni e Paolo, endlich Mailands pomphafter Dom (seit 1396), an dem außer Franzosen auch drei deutsche Architekten, Hans von Freiburg, Heinrich von Gmünd und Ulrich von Ensingen tätig waren.

In der Renaissance herrscht eine bunte, wenn auch ziellose Entfaltung. Guiniforte Solari, der Erbauer der Certosa von Pavia, stattet dieselbe in reicher, aber überzierlicher Renaissancedekoration aus (1453—81), nach seinem Tode übernehmen die Bildhauer Brüder Mantegazza und Omadeo die Ausführung. Bramante ist nur mit seinen Bauten in Mailand als Meister der Frührenaissance zu nennen. Tommaso Rodari hat für Como mit dem Ausbau des Domes (1487—1526) ein fast schon klassisches Werk geschaffen. In Piacenza ist Alessio Taramelli mit S. Sisto in einer gewissen Überfülle einer Säulenkirche mit Tonnengewölbe, zwei Querschiffen und zwei Kuppeln, ferner an Madonna della Campagna ebenda tätig. In Parma führt Benardino Zaccagni mit seinem Sohn Gian Francesco S. Giovanni als auf schlanken Pfeilern ruhenden Zentralbau mit Querschiff, Tonnen und Kuppel, ferner la Steccata aus, die in der schönen Weite des Raumes, der wundervollen Abwägung der Baumassen des auf griechischer Kreuzform aufgeführten Zentralbaues zu den vornehmsten Leistungen der Zeit, freilich ebenfalls schon in die Hochrenaissance hineinragend (1521—39) gehört. Für Bologna und seine reiche Palastarchitektur seien Formigine und Gilio Montanari, für Ferrara Biagio Rossetti genannt.

In Venedig waren es die bekannten Lombardi, Martino und Moro aus Bergamo, Pietro di Martino Solari († 1515) und seine Söhne Antonio, Tullio u. a., die das Innere der Zaccaria, das reizvolle S. Maria de' Miracoli, S. M. Formosa, S. Giovanni Crisostomo von Moro Coducci 1497, auf griechischem Kreuz mit Flachkuppel ausführten. Überall ist die dekorative Ausstattung bedeutsamer als der Baugedanke; so auch am Vorhof von S. Giovanni Evangelista oder an der Scuola di S. Rocco. Noch glänzender tritt die Überfülle an schönen Einzelmotiven am Palastbau hervor. Hier entwickeln sich neben den gotischen, mit Spitzbogenarkaden geschmückten Fassaden die mit strenger Säulenordnung gegliederten

Renaissancepaläste, für die Pal. Vendramin-Calergi von Moro Coducci (1481—1509) vielleicht das erste glänzende Beispiel ist (Abb. 229).

Dieser schon mit großen antikisierenden Formen, festen Horizontalgesimsen, Säulen, Rundbogenfenstern reich und klar gegliederte Palast charakterisiert gegenüber den vielen gotischen Palästen Venedigs, die so duftig zart in ihren Spitzbogenarkaden und Loggien, in dem farbigen Schein des manchmal aus rotem Backstein aufgeführten Obergeschosses, wie der Dogenpalast (Abb. 228), wirken, den trotzig-bewußten Geist der neuen Zeit. Alles was dort dünn und durchsichtig nur so hingehaucht scheint, wird jetzt fest und energisch zur klar gegliederten, steinernen Form. So spiegelt der Palastbau überall in Italien — für Verona sei der Pal. del Consiglio von Fra Giocondo (1493), für Brescia der Pal. Communale und für Padua die Loggia del Conciglio genannt — den erwachenden Subjektivismus wider.

Sicher ist es ein überreiches, im Kleinen sich verlierendes Gestalten. Erst in der Hochrenaissance erhöht sich der architektonische Raumgedanke zu klassischer Höhe und prinzipieller Erfassung des künstlerischen Problemes. Es wird damals erst jenes große Raumgefühl wach, das aus einer gewaltigen, inneren Vorstellung von Raum als machtvoll geschlossenem Körper ausgehend die Bauglieder zu jener notwendigen Bedeutungslosigkeit herabdrückt und sie eben nur als Mittel zum Zweck macht, als subordinierte Teile eines organischen Ganzen behandelt.

---

22. Die ersten Ansätze zu einem nationalen Stil in der italienischen Plastik des Mittelalters.

Fehlte der Architektur Italiens im Mittelalter bei aller Vielfältigkeit gegenüber dem Norden ein hohes Ziel, so stand es nicht viel besser in der Plastik, also in der Kunst, in der die Antike dereinst ihr Größtes geleistet hatte. Noch war Italien nicht reif, sie wieder neu erstehen zu lassen. Schauen wir uns um, so sehen wir Venedig noch ganz im Bannkreis von Byzanz, mit dem es handelspolitisch eng verknüpft war. Es ist das Einfallstor byzantinischen Manierismus. Nicht viel besser stand es mit dem Süden, wo vorübergehend freilich das staufische Kaisertum eine künstlich emporgetriebene Kunstkultur unter sarazenischem Einfluß brachte. Der geniale Kaiser Friedrich II. war im Ehrgeiz, ein neues Weltkaisertum zu gründen, bestrebt, wie Karl der Große dereinst eine Renaissance der Antike zu schaffen. Freilich zeitigte auch er nur einen momentanen Aufschwung der Kunst in Apulien und Sizilien. Spätantike und byzantinische Elemente

mischten sich zu einer glanzvollen Weise, von der wir freilich nicht mehr allzu viel Zeugen besitzen. Wir sind vor den Leistungen dieser Plastik im Unklaren, ob wir schlechte Kopien nach der Antike, antike Arbeiten in leichter Überarbeitung oder wirkliche Versuche neuschöpferischen Geistes im Sinne der Antike vor uns haben. Der Torso eines sitzenden Kaisers in Capua erscheint wie eine Nachahmung einer antiken Kaiserstatue; verschiedene Köpfe wirken wie Kopien.

Neben dieser antikisierenden Plastik steht das schillernde, farbige Glasmosaik, das besonders an Chorschranken und Kanzeln reichlich zur Entfaltung kommt. Besonders die Kanzel, die sich aus dem an die Chorschranken anlehnenden Ambo (Abb. 23) zur Freikanzel entwickelt, wird wie die Sängertribünen zum glänzenden Schmuckstück. In Palermo, Sessa Aurunca, Ravello, Salerno, Florenz (Abb. 230), haben wir Glanzstücke dieser sich fast ganz auf lineare Ornamentik in schillerndem Glasmosaik beschränkenden Kunst, die mehr eine farbige Kalligraphik genannt werden könnte. Dabei wächst sich jedoch die Architektonik in kraftvollen Gesimsen und Archivolten ganz antiker Art zu einem festen Rahmenwerk aus. So zeigt die schönste süditalienische Kanzel, die in Salerno, Dom (Abb. 231), schon in ihrem glänzenden Aufbau auf prachtvollen, mit schweren Kompositkapitellen versehenen vier Säulen und der starken Profilierung der Gesimse, in den Archivolten und der runden Ausladung des oberen Teiles soviel Wucht und plastische Massigkeit, daß der zahlreiche, figürliche Schmuck nur noch als weitere Verstärkung dieses schon in der Architektur ausgedrückten, plastischen Formgefühles erscheint. Die in den vertieften Rahmen hineingesetzten Zwickelgestalten — die Evangelistensymbole und zwei stehende Heilige — sind plastisch herausgearbeitet. Auch die karyatidenartigen Gestalten an den abgestumpften Ecken weisen trotz mangelhafter Technik auf die Antike, deren Mythologie auch andere Gestalten, wie Herkules als Träger des Lesepultes an der Chortribüne ebendort oder unter den kleinen genrehaften Gestalten der Kapitelle eine Diana auf der Jagd u. a. entnommen sind. Auch das Ornament ist, abgesehen von dem flächigen Mosaik der Brüstung, plastischer geworden, vornehmlich in dem Akanthusblatt an dem flachen Architravbogen.

Das erzählende Relief fehlt an den Kanzeln Süditaliens zumeist. Es ist häufiger an den Osterkerzenhaltern, den hohen Kandelabern, die neben den Kanzeln aufgestellt wurden. Die Antike lebt hier besonders in den karyatidenartigen Gestalten, die kapitellartig ausladend den oberen Abschluß bilden, so besonders in Palermo, Cap. Palatina. Zwischen dem Ornament des Schaftes sind hier wie in Capua erzählende Reliefstreifen eingestreut. In Gaeta entwickeln sich diese Reliefs zu rahmenmäßig gefaßten Sonderszenen. Damit ist endlich — denken wir zurück an die

Bernwardsäule zu Hildesheim — das der römischen Antike entnommene Schema der fortlaufenden Erzählung im Relieffries überwunden, gewiß ein Fortschritt, ein erster Ansatz hin zu der kompositionellen Ordnung und bildmäßigen Gestaltung des Reliefs.

Vielleicht hat die Miniaturmalerei hier Reflexwirkungen ausgeübt, vielleicht jedoch — und das ist das wahrscheinlichere — kam der Einfluß von den Bronzetüren her. An diesen hat sich das Relief in kleinerem Maßstab besser entwickeln können, indem zugleich die Teilung in einzelne Felder einer geschlosseneren Behandlung günstig war. Die Entwicklung geht, nachdem die gute Reliefform frühchristlicher Reliefs an Türen wie S. Sabina verloren war, vom byzantinischen Flachornament oder Niello aus. Ähnlich wie im Norden (Augsburg) begegnen wir starren Bildungen, wo dünnes Blech über feste Formen getrieben war. Die Bildung hebt sich mit der Vervollkommnung der Gußtechnik. Die Gestalten wachsen aus der Fläche heraus. Der freien Erfindung wird mehr Raum gegeben und jene starren Schemen werden zurückgedrängt, wenn sie auch noch nicht ganz verschwinden. Aber erst im erzählenden Relief finden sich Neubildungen. Künstlernamen tauchen auf. Ein Barisanus von Trani wird als Gießer der Türen an den Domen von Trani, Ravello und Monreale zwischen 1160 und 1180 genannt. Aber es ist zu wenig Bedeutsames für die Entwicklung zu großer Kunst zu verzeichnen, als daß man hier anhalten möchte. Auch da herrscht noch byzantinische Starre. Von Toskana her, von Pisa, kam ein frischerer Zug. Die 1186 gegossene Westtür des Domes zu Monreale von einem „Bonanus da Pisa“ zeigt stark realistische Neigungen, wie sie auch die Bronzetür des Domes zu Pisa entwickelt. Fortgeschrittener in plastischer Gestaltung und lebendiger Bewegung sind die Reliefs der Tür am Dom zu Benevent.

Als eine Gruppe für sich faßt man die römische Schule der Cosmaten. Sie beschränken sich auf das rein flächenhaft dekorative Steinmosaik, das sich in strengeren, kräftigeren Formen als das mehr von orientalisch-arabisch-maurischer Phantastik beeinflußte, süditalienische Glasmosaik hält. Die spezifisch römische Antike klingt hier länger nach. Fußböden, Wandbekleidung, Kanzeln u. a. zeigen sich in Marmormosaik von kräftiger, dunkler Farbe. Erst spät kommen Gold und farbreiches Glasmosaik. Oft beobachtet man dazu antike, architektonische Zwischenstücke, besonders Pilaster u. a. Die Schule macht sich weit über die Grenzen der Campagna hinaus bis nach Toskana (Abb. 230) geltend. Sie hat nur für die Dekoration einigermaßen Bedeutung und bleibt bis in das 14. Jahrhundert hinein für die Entwicklung unfruchtbar.

Eine große Anzahl von Künstlernamen taucht auf, ohne greifbare Gestalt zu gewinnen. Der älteste „Magister Paulus“ führte ca. 1100—1180

mit vier Söhnen und Enkeln eine große Werkstatt in Rom; ein „Rainerius" oder „Ranuccius" ist mit seiner Familie 1140—1209 in Umbrien, den Marken und den Abruzzen tätig. Eine dritte Gruppe geht von einem „Magister Laurentius" aus und weist jenen Cosmas auf, dem der Name „Cosmatenkunst" entstammen soll. Söhne, Enkel und Urenkel sind 1150—1332 nachweisbar. Die älteren Werke, wie das Tor von Corneto Tarquinia, S. Maria di Castello zeigen große Zeichnung in Steinmosaik. Später macht sich süditalienischer Einfluß in der reichen Verwendung von Gold und Glas wie in der zierlichen Eleganz der Zeichnung bemerkbar. All diese Kleintechniker sind auch als Architekten tätig. Einige Klosterhöfe, wie im Lateran oder in S. Paolo fuori le mura sind von großer Schönheit. Aus dem 13. Jahrhundert stammend stehen sie schon unter dem Einfluß der Gotik.

Eine eigentümliche Zwischenstellung zwischen Nord und Süd, Orient und Occident weist Oberitalien bei vollkommener Zerfahrenheit auf. Von Venedig, selbst von Südfrankreich her scheint byzantinischer Einfluß eingedrungen zu sein. Den langobardischen Stil mit seinem Bandgeflecht und phantastischen Tiergestalten hielt man für ein spezifisches Produkt germanischer Phantasie. Cividale galt als eine Vorburg altgermanischer Kunst, die bis tief nach Toskana hinein — S. Antimo bei Siena sei mit seinem Domportal aus dem 11. Jahrhundert genannt — gedrungen sei. Heute weiß man, daß wir hier nur eine Entartung byzantinischer Manier vor uns haben. In der Bronzetür von Zeno in Verona sah man früher das erste Produkt erwachenden Realismus in Italien; heute hält man es für ein Erzeugnis der Hildesheimer Gießhütte, nicht nur weil sie der dortigen Bronzetüre stilverwandt ist, sondern auch weil ein deutscher Fürst, der Herzog von Cleve, sie stiftete. Das Taufbecken in S. Zeno zu Verona schätzte man als eine bedeutende Leistung italienischer Plastik ein und doch liegt es näher, hier orientalischen Import zu vermuten.

Da erscheinen die „Comacini", die Comasken, oberitalienische Steinmetzen, vom Lago di Como, vom Luganer See oder aus dem Tal Antelamo am Lago maggiore stammend, als eine große Familie von Handwerkern, die, ohne besondere Individualität zu entwickeln, eine aus der Antike in vielen Generationen fortgeerbte, tüchtige Marmortechnik bewahren und sich über ganz Oberitalien nach Toskana und Rom hin ausbreiten. Bis in das Cinquecento hinein sind diese später „Lombardi" benannten Meister die Träger der Marmorplastik besonders in Venedig gewesen. In älterer Zeit werden die Magistri Antelami 1181 in Genua S. Giorgio genannt; in Modena ist 1190—1208 ein Anselmo da Campione mit drei Söhnen, am Dom zu Trento arbeitet 1205—1212 Adamo da Aragno mit Söhnen, endlich tragen Guido und Guidetto da Como die Kunst nach Toskana.

Die Marmortechniker gehen von den plumpen Formen des langobardi-

schen Stiles aus, im Ornament oft Kerbschnitt, Flechtwerk und ins Zeichnerische umgebildetes, antikes Rankenwerk zeigend, in der Figurenbildung ungeschickt und plump, aber doch lebendig, wie etwa an der großen Kanzel in Mailand, S. Ambrogio. Das Beste sind in dieser primitiven Kunst die Tierdarstellungen; die Menschen sehen selbst aus wie wilde Tiere; das Ornament ist im Anschluß an byzantinische Vorbilder körperlos flach und zeichnerisch stilisiert. An oberitalienischen Kirchenfassaden, so S. Michele in Padua, sind die Reliefs in ungegliederten Streifen oder in einzelnen Stücken beliebig auf der großen Fläche eingemauert. An eine Umrahmung dachte man ebensowenig, wie an eine Einordnung in das architektonische Gefüge. Zumeist sind es Jagdszenen und Tierdarstellungen von z. T. recht lebendiger Art; die Monatszeichen kommen hinzu. Oft, wie bei den Gestalten des Christus und der Apostel auf dem Chorgeländer in S. Zeno zu Verona sind wir im Zweifel, ob diese etwas utrierte Aufgeregtheit im Ausdruck der Ungeschicklichkeit barbarischer Germanen oder der Affektiertheit byzantischen Manierismus entsprungen sind. Greisenhafte Degeneration und kindliche Unbeholfenheit reichen sich im Primitiven die Hand.

Zuerst im erzählenden Relief zeigen sich zu Beginn des 12. Jahrhunderts Ansätze zu einer Befreiung, so an den Reliefs des genannten Willigelmus, der vielleicht ein Deutscher war, an der Fassade des Domes zu Modena (Abb. 232). Neben antikisierenden Amoretten sind es vier breite Reliefstreifen mit Darstellungen aus der Genesis. Auffallend ist das stark profilierte, zusammenhaltende Gesims mit Rundbogenfries. Bei den Figuren finden wir neben lebendig bewegten Gestalten, wie auf Kains Mord, auch derbere Bildungen mit großen Köpfen, wie bei der Jagdszene oder der Arche Noah. Neben diesem etwas robusten Gesellen offenbart ein Meister Nicolaus an S. Zeno, Verona, Neigung für weichere Formgebung und geschmeidigere Bewegung. Auch andere Arbeiten seiner Hand in Ferrara, Piacenza, Cremona sind von gewisser Lebendigkeit.

Immerhin sind das Kleinarbeiten. Aber mit Benedetto Atelami, seit 1178 in Parma nachweisbar, setzt doch Monumentalgeist ein. Schon in Lodi, Cremona und an S. Antonio in Piacenza, in zwei etwas starren Engelsgestalten des Portales scheint ein neues, derbes, aber energisch-plastisches Naturgefühl durchzubrechen. Breitbeinig, blockartig stehen die beiden Engel da. Nachdem Antelami seinen noch unbestimmten Jugendstil, den er an dem 1178 bezeichneten Relief der Kreuzigung und an dem Bischofsstuhl im Dom zu Parma zeigt, überwunden hat, strebt er großer Gestaltung entgegen. Er erscheint in dem figürlichen Schmuck von Borgo San Donino zunächst eigentümlich mit französischen Arbeiten am Portal St. Gilles und in St. Trophime verwandt. Das Abhängigkeitsverhältnis wird sich schwerlich absolut klären lassen. Jedenfalls offenbart der Italiener

in seinen fast zur Freifigur entwickelten Nischenfiguren von Borgo (David und Ezechiel) eigenartige Wuchtigkeit und herbe Größe (Abb. 233). Das Kernige der breitschultrigen Gestalt, das breite, feste Stehen, der ausdrucksvoll aus der Front nach der Seite gerichtete Kopf, die Stirn mit graden Brauen absetzend, die grade Nase, der feste Mund; im Körper das scharfe Absetzen der Teile gegeneinander, die eckig gebrochenen Gelenke, all das ist von herber Größe und individueller Charakteristik.

Sein 1196 begonnenes Hauptwerk, die figürliche Außendekoration des Baptisteriums zu Parma erweist eine deutliche Zunahme plastischer Gestaltungskraft. Nicht nur die Tympanonreliefs, sondern auch die Monumentalgestalten von zwei in rechteckigen Nischen zusammengeordneten Prophetenpaaren lassen keinen Zweifel, daß hier schon klassische, französische Gotik gewirkt hat. Vor allen die beiden sitzenden Gestalten, ebenso auch die stehenden, Salomon und Saba, weisen direkt nach Frankreich. Das Leichtflüssige der dünnen, feinfaltigen Gewandung, die sich besonders bei der schönen Frauenfigur in weichem, ruhigem Fluß um den rund geformten, sich in der Achse drehenden Körper legt, das feine Schwingen in Silhouette wie Gewand, das ist ohne französischen Einfluß undenkbar. Bezeichnend ist das wesentlich andere der Aufstellung und architektonischen Anordnung: nicht wie in Frankreich entwickeln sie ihre Reize in einem reichen Rahmenwerk, sondern sie sind in viereckige Nischen vor die glatte Wand gestellt. Ob das dem Plan der Künstler entsprach, ist sehr zweifelhaft, zumal da die übrigens handwerksmäßigen Dekorationen der beiden Tympanen mit Christus als Weltenrichter und der Anbetung der Könige ganz nach französischem Muster angeordnet sind, so daß wir nicht umhin können, französischen Einfluß der frühen Chartresschule anzunehmen.

Ungern verlassen wir diesen Meister französischer Schulung, der seine Art aber doch dem Fremden gegenüber durchsetzte. Mancherlei Tüchtiges findet sich an Fassaden, wie besonders die großfigurigen Monatsdarstellungen am Dom zu Ferrara mit etwas plumpen und schweren, aber naturfrischen Schilderungen aus dem Landleben oder der noch in den Formen strenge, aber ausdrucksvolle Traum des hl. Markus in der Opera von S. Marco, Venedig, ferner die in der Größe und Weichheit der Formgebung außergewöhnliche Anbetung der Könige in der Salutekirche ebenda, wo antike Reminiscenzen sich mit gotischen Einflüssen mischen, endlich jedoch die lebendigen Monatsdarstellungen mit leichten Schilderungen aus dem Leben am Hauptportal von S. Marco. Aber das Gute scheint mehr glücklicher Einfall zu sein, nicht bedingt durch den Geist der Zeit oder den Schwung nach aufwärts.

Toskana. Am Ende des 12. Jahrhunderts brachten jene Comasken

ihre Steinmetztechnik nach dort. Ähnlich wie in Unteritalien sind es zwei Aufgaben, die der Portal- und Fassadendekoration und die des Kanzelschmuckes. Das reiche, aber z. T. recht unbedeutende Material in Gruppen zusammenfassend finden wir bei den ältesten Stücken bis ca. 1150 zunächst nur musivischen Schmuck an den Kanzeln, wo nebenbei Figürliches, wie bei der Kanzel in S. Miniato, Florenz (Abb. 230), in einer kleinen Lesepultfigur eindringt oder eine energischere plastisch-architektonische Gliederung mit Säulen und Rundbogen sich zeigt, wie in Brancoli, Pieve di S. Maria.

Die zweite Gruppe umfaßt Arbeiten mit reichem Reliefschmuck. Künstlernamen tauchen auf. Gruamons an S. Giovanni und St. Andrea, Pistoja (1180), ebenda sein Bruder Adeodat (1196) und ein Enricus in S. Salvatore, Lucca, ein Biduinus im Camposanto, Pisa, an einer Kanzel ein Bonusamicus. Aber es sind primitive Künstler, wie etwa auch die Kanzel in Barga um 1200 zeigt (Abb. 234). Nach 1200 spürt man eine reichere Entfaltung, die sich in zwei Gruppen spaltet. Die eine arbeitet mit eleganten, zierlichen Formen und geht auf feine, figürliche Komposition aus. Ihr Hauptmeister ist Guido Bigarelli da Como oder Guidetto, 1180—1250 öfters in Toskana genannt. Vielleicht sind es Vater und Sohn. Das Hauptwerk ist der plastische Schmuck der Fassade des Domes zu Lucca um 1230—50. Wenn die Szenen aus dem Leben des hl. Regulus am Hauptportal (Abb. 235) noch etwas streng und scharf geschnitten scheinen, überraschen die anderen Reliefs durch weiche, breite Fülle und durch das fein Abgewogene der Komposition. Bei der großen Bedeutung des kompositionellen Gedankens in der italienischen Kunst müssen wir näher darauf eingehen.

Die Komposition entwickelt sich reich. Die Verleihung der Bischofswürde bringt rechts und links von der Hauptgruppe je zwei Gestalten, die schon in bewußter Abweichung von der starren Symmetrie variiert sind. Die „Auferweckung eines Toten“, unbedingt das bedeutendste Stück, ist von großer Vielfältigkeit. Die symmetrische Disposition bildet auch da das Gerüste. Es ist nun interessant zu sehen, wie der Künstler auf Grund einer lebhaften Anteilnahme an dem wiedergegebenen Ereignis und einer der antiken Gleichgültigkeit entgegengesetzten Vertiefung des seelischen Gehaltes eine kraftvolle Akzentuierung und Kontrastierung bringt. Die Hauptfigur und die zwei Begleiter erhalten ihr zahlenmäßiges Gegengewicht in den drei Gestalten rechts. Aber wenn diese hinter das Bett gestellt nebensächlich behandelt erscheinen, sind jene individuell herausgearbeitet, nicht nur durch höhere Vergeistigung in Ausdruck wie Geste, sondern auch in ihrer rein sinnlichen Erscheinung. Sie heben sich, plastisch gut durchmodelliert, kraftvoll vom Grunde ab und erscheinen zugleich in

der stofflichen Behandlung der Oberfläche, der weichen Faltengebung der wollenen Kutte für jene Zeit ganz außergewöhnlich individualisiert. Denken wir an die Reliefs früherer Meister zurück, so offenbaren sich hier neue Ausblicke im Hinblick auf Gruppierung und bewußte Berechnung der Wirkungen, in feiner Differenzierung der symmetrischen Gliederung und in lebhafter Anteilnahme am Ereignis. Man wagt die Dissonanz oder den starken Kontrast zur Steigerung des Ausdruckes.

Von derselben Hand sind die Reliefs an der Kanzel von S. Bartolommeo in Pantano, Pistoja. Besonders die beiden Mittelstücke fallen durch die gleiche, feste Disposition der Figuren und die ruhige Geschlossenheit der Gruppe auf. Die Gewandfalten sind nicht so weich wie dort und mehr zeichnerisch behandelt. Auch hier stecken eine gewisse Strenge und zeremonielle Steifheit in den Gestalten, wenn sie auch, wie bei der Eckgruppe mit den Evangelistensymbolen deutlich auf kräftigere, plastische Bildung gearbeitet sind.

Hier einzufügen ist dann die eigenartige, großfigurige Gruppe des hl. Martin am Dom zu Lucca (Abb. 236), die vielleicht als die erste Leistung einer Monumentalplastik in Italien herausgehoben zu werden verdient. Man schwankte bisher, ob man es in diese Zeit oder 100 Jahre später, dem Andrea Pisaro geben solle. Auffallende Ähnlichkeiten der Pferde mit dem Bamberger Reiter (Abb. 94) machen aber doch das erstere wahrscheinlich. Ich überlasse es anderen, damit die Abhängigkeit des deutschen Meisters festzulegen. Jedenfalls war man damals soweit in der Bildung des Pferdes vorgeschritten. Daß das Bamberger Werk das italienische weit überragt, brauche ich nicht zu sagen.

Aber auch das tatkräftige Lebensgefühl, der Drang nach Wahrheit, verlangte neben jener Sehnsucht nach schönheitlichem Ausgleich in Toskana nach Betätigung. Ein derberer Realismus wird in einer anderen Gruppe von Arbeiten lebendig, für die ich nur die Kanzel im Dom zu Cagliari anführen möchte. Ein Guillelmus „praestantior arte modernis“ nennt sich der Künstler; 1260 vollendete er nach vier Jahren sein Werk. Das Streben des Künstlers ist zweifellos, die Figuren recht stark aus dem Relief herauszuholen. Nicht nur, daß er sie rund und grob plastisch modelliert, so daß sie losgelöst erscheinen, sondern er sucht sie auch durch Ornamentierung des Grundes ähnlich wie Gruamons u. a. noch weiter zu lösen. Kompositionelle Gliederung liegt ihm fern. Die Figuren wachsen aus dem Rahmen heraus und, wie die Lesepultfiguren erweisen, strebt der Künstler einer plastischen Vollbildung zu, die nun bald ihre erste Meisterschaft finden sollte in Niccolo Pisano.

---

23. Die antikisierende und die gotische Form in der Plastik des Niccolo und Giovanni Pisano.

Magister Nicholaus Petri de Apulia kündet sich der Meister, der 1265 den Auftrag für eine Kanzel im Dom zu Siena übernahm. Es war derselbe, der 1260 die Kanzel im Baptisterium zu Pisa (Abb. 237) vollendet hatte. Dieses Werk pflegt man als Beginn der rinascita dell' arte antica zu bezeichnen. War es auch noch nicht der Beginn der großen italienischen Renaissance, die in Leonardo, Raffael, Michelangelo mündete, so scheint es immerhin eine Brücke zur Antike und ein erster, wirklich großer Versuch der Neuaufrichtung großer Kunstziele im Fortleben antiker Formen zu sein. Aber wir haben es hier mit einem solchen Fortleben, nicht mit Wiederbelebung zu tun.

Wiederum war es kein heimischer Meister, der hier in Toskana auftrat. Aber diesmal kam er nicht aus dem Norden, sondern wie jenes Dokument sagt, aus Apulien. Es kann kein Zweifel mehr sein, daß er wirklich ein Eingewanderter war. Vielleicht war er ein Meister aus der Gefolgschaft des unglücklichen Kaiser Friedrichs II., der mit dessen Tod und dem Zusammenbruch seines Weltreiches nach Toskana verzogen war. Pisas handelspolitische Macht stand damals auf der Höhe. Fast orientalische Pracht entfaltete sich auf dem herrlichen Domplatz. Noch nicht lange wird Niccolo dort eingezogen sein, als er den Auftrag zur Kanzel im Baptisterium erhielt. Denn noch war ein anderer Künstler, Guidetto da Como, wahrscheinlich der Sohn des in Lucca tätigen Guido neben ihm tätig. Derselbe hatte das große Taufbecken mit reicher, stark plastischer Ornamentik ausgeschmückt. Immerhin zeigt Niccolo Anregungen bei seinem Werk, die er nur in Pisa aufgenommen haben kann. Dem antiken Phädrasarkophag, dem Sarge der Beatrice von Tuscien (Abb. 239) und der bacchischen Vase im Camposanto zu Pisa hat der Künstler einige Figuren entnommen. Damit ist schon angedeutet, daß er ebenso wie Friedrich II. in der Antike sein Ideal sah.

Über all dem Weltruhm, den dies Werk, mit dem man die Renaissance beginnen läßt, genießt, dürfen wir uns einer Prüfung der künstlerischen Qualität desselben nicht verschließen. Zunächst aber sei unverhohlen die rein technische Bedeutung der Arbeit herausgehoben. Es ist an sich schon ein Verdienst ersten Ranges, daß der Meister zum ersten Male seit der Antike das großfigurige Relief bringt, und zwar in fünf Reliefs an der sechsseitigen Kanzel. Er wagt sich wieder an solch großes Thema heran und damit rückt mit einem Schlag, schon allein mit der erhöhten Problemforderung die Plastik in die Reihe der hohen Künste empor, nachdem sie zu kunstgewerblicher Kleinarbeit herabgesunken war. Wir müssen das gerade im Gegensatz zum Norden herausheben. Dort hatten sowohl architektonischer

Schmuck, besonders der Portale wie Kirchenlettner, als auch das reich gepflegte Grabdenkmal früh eine großfigurige Monumentalplastik aufleben lassen. Kirchenportale mit reichem Figurenschmuck kennt Italien nicht, ebensowenig Grabsteine. Die Kanzel hatte die Führung in der Neubelebung der Plastik übernommen und zwar mit dem Relief ganz im Gegensatz zum Norden mit seiner reichen, statuarischen Plastik. Niccolo Pisanos Verdienst war es, dem erzählenden Relief diese Führerrolle zugeteilt zu haben. Der vergrößerte Maßstab macht sachlich die Bedeutung der Kanzel als des ersten Meisterstückes italienischer Monumentalplastik aus. Allein schon ein Vergleich mit dem an sich gewiß tüchtigen Guido da Como und dessen flachen Reliefs in zwei Reihen an der Kanzel in S. Bartolomeo in Pantano, Pistoja, läßt grade aus der Ferne gesehen den Wesensunterschied zweier Epochen, von denen die erste bei aller Feinheit befangen, die zweite bei aller Plumpheit frei erscheint, erkennen. Endlich arbeitet der Künstler nicht mehr mit Lupe und Pinzette des Goldschmiedes oder Miniaturmalers, sondern rechnet mit Wirkungen der Gesamterscheinung und auf große Entfernung. Das war ein erster Schritt zur Monumentalität.

Freilich hält die Durchführung im einzelnen einer scharfen Prüfung nicht recht stand. Dem großen Wollen entsprach noch nicht das Können des Meisters. Es hat noch Jahrhunderte gewährt, unendliches Einzelstudium war notwendig, bis die plastische Form wieder zu vollem Verständnis der Künstler erstanden war. Antikennachahmung, Kopie großer Formen, ist noch nicht klassische Größe. Ein Vergleich mit den antiken Vorbildern, wie der genannten bacchischen Vase oder noch mehr mit dem schönen Phädrasarkophag (Abb. 239) erweist die Unzulänglichkeit von Niccolos Reliefbehandlung. Bei jenem sind in schöner, kompositioneller Gliederung und reicher Abstufung der verschiedenen Tiefen künstlerische Reize gegeben. In feiner Nuancierung sind die Vordergrundfiguren relativ kräftig und weich herausgebildet, während die etwas zurückstehenden Gestalten in zartem Flachrelief zurückgehalten erscheinen. Dazu arbeitet der antike Meister mit kontrastlichen Wirkungen, etwa indem er hinter der weichgeformten Aktfigur des Theseus ein feinfaltiges Tuch spannt. All diese Schönheiten und noch mehr die Feinfühligkeit der sprechenden Linie, der schwingenden Silhouette fehlen bei Niccolo (Abb. 240/1). Er kennt keinen kompositionellen Aufbau weder in die Breite noch in die Tiefe hinein. Ohne Ordnung stopft er den Rahmen mit plumpen, schweren Figuren voll, die zudem noch mit unschön gehäuften Gewandfalten belastet sind. Es ist, als ob der Künstler kein leeres Fleckchen hätte vertragen können. Überall ragt irgendein derber Kopf, eine schwere Architektur oder eine grobe Falte hervor. Von einer wirklichen Kenntnis des Körperbaues kann nicht gesprochen werden. Die aufgedunsenen Formen der Gesichter und Hände, die sche-



Abb. 270. Donatello, hl. Georg. 1416.
Orsanmichele, Florenz.



Abb. 271. Nanni di Banco, hl. Philipp.
Orsanmichele, Florenz.

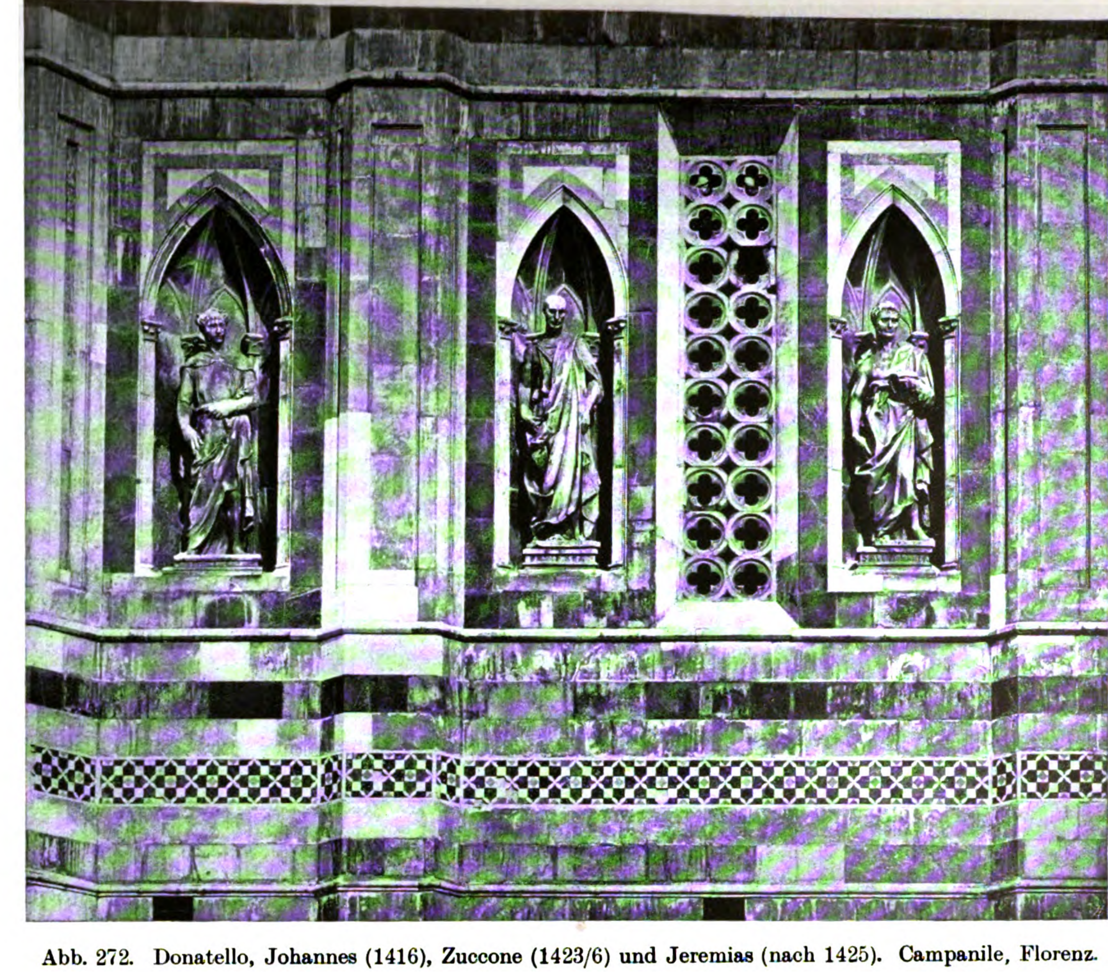


Abb. 272. Donatello, Johannes (1416), Zuccone (1423/6) und Jeremias (nach 1425). Campanile, Florenz.

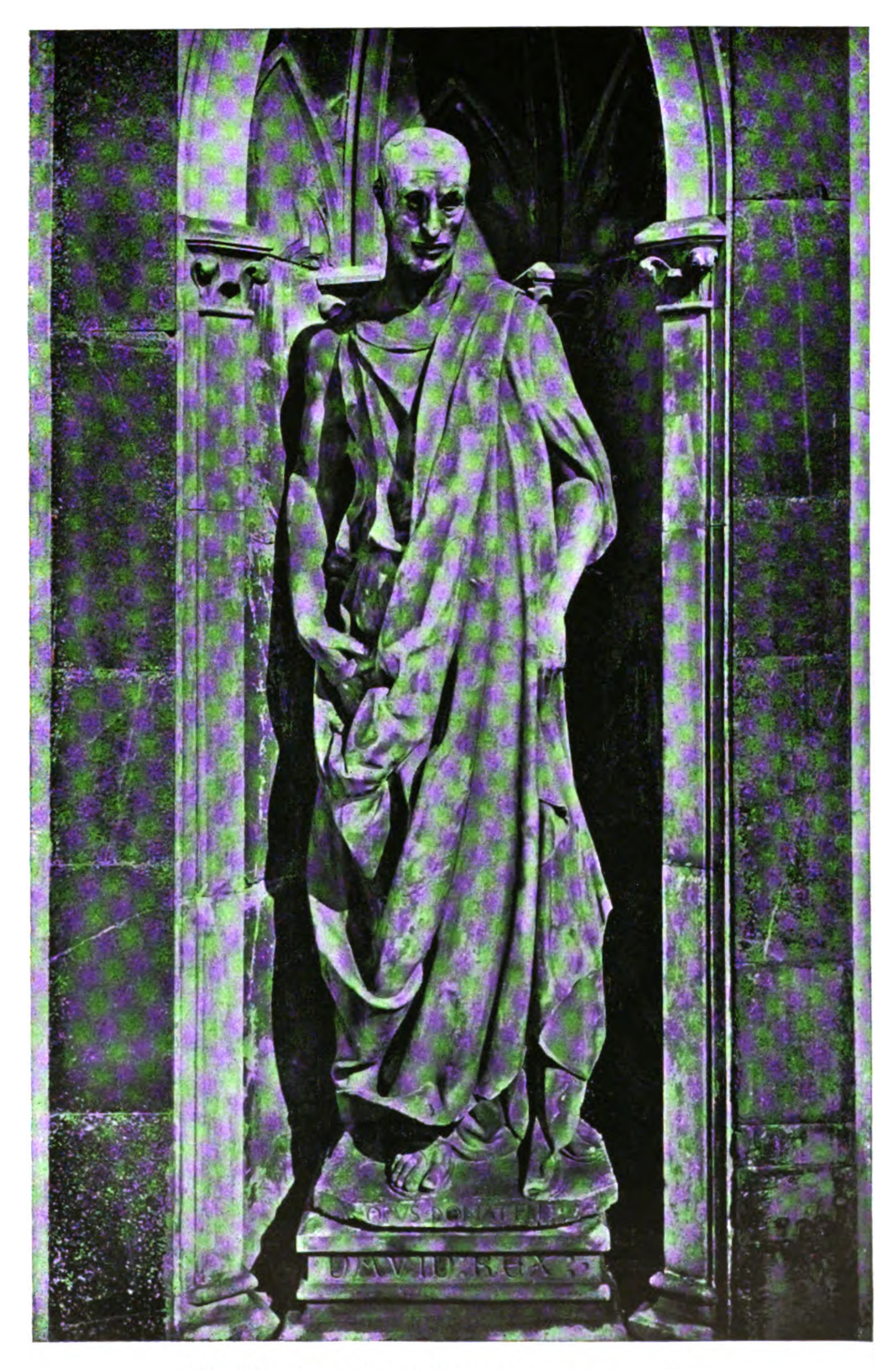


Abb. 273. Donatello, Il Zuccone. Campanile, Florenz.

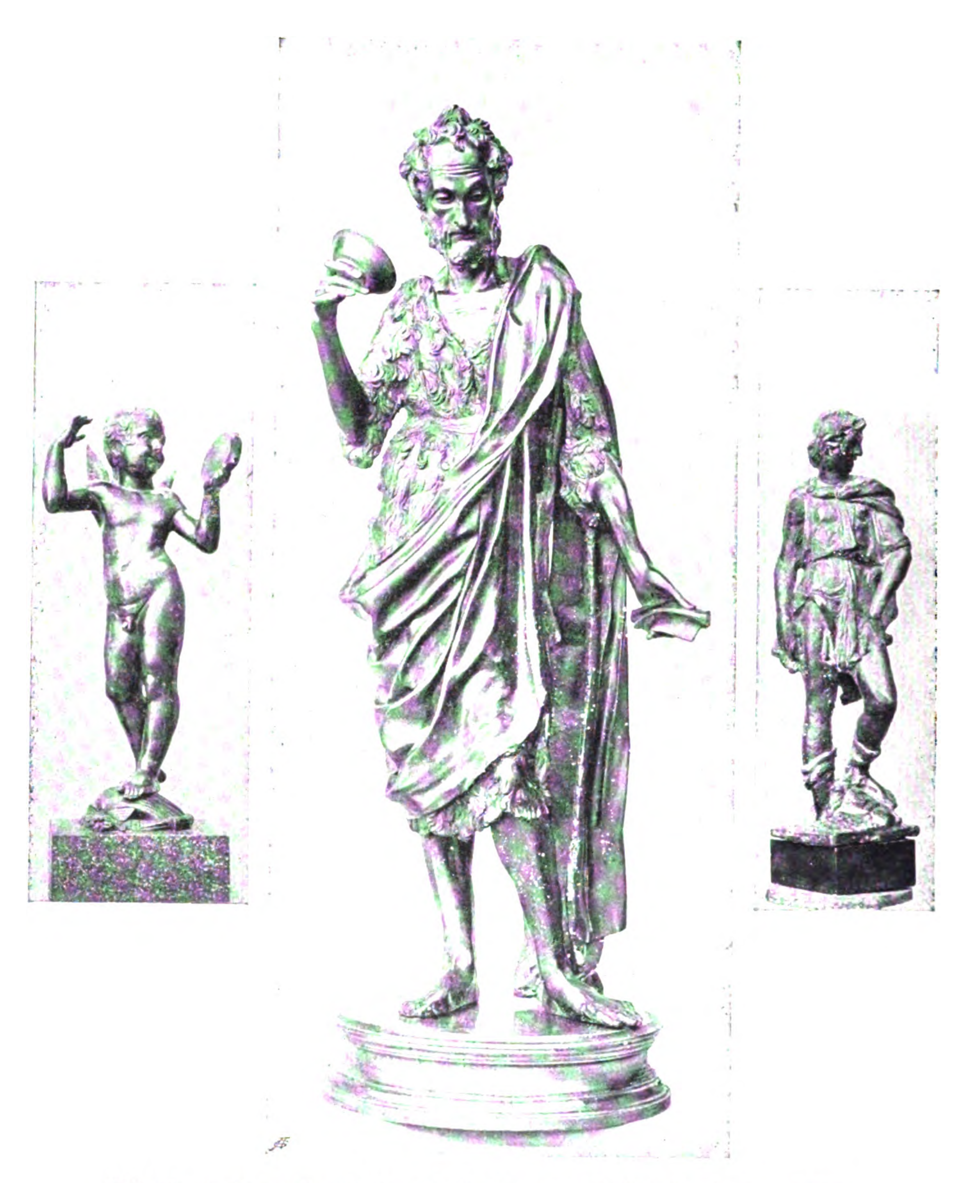


Abb. 274/6. Donatello, Putto (1425), Johannes (1423), David (um 1428). Bronzefiguren. Kais.-Friedrich-Mus., Berlin.

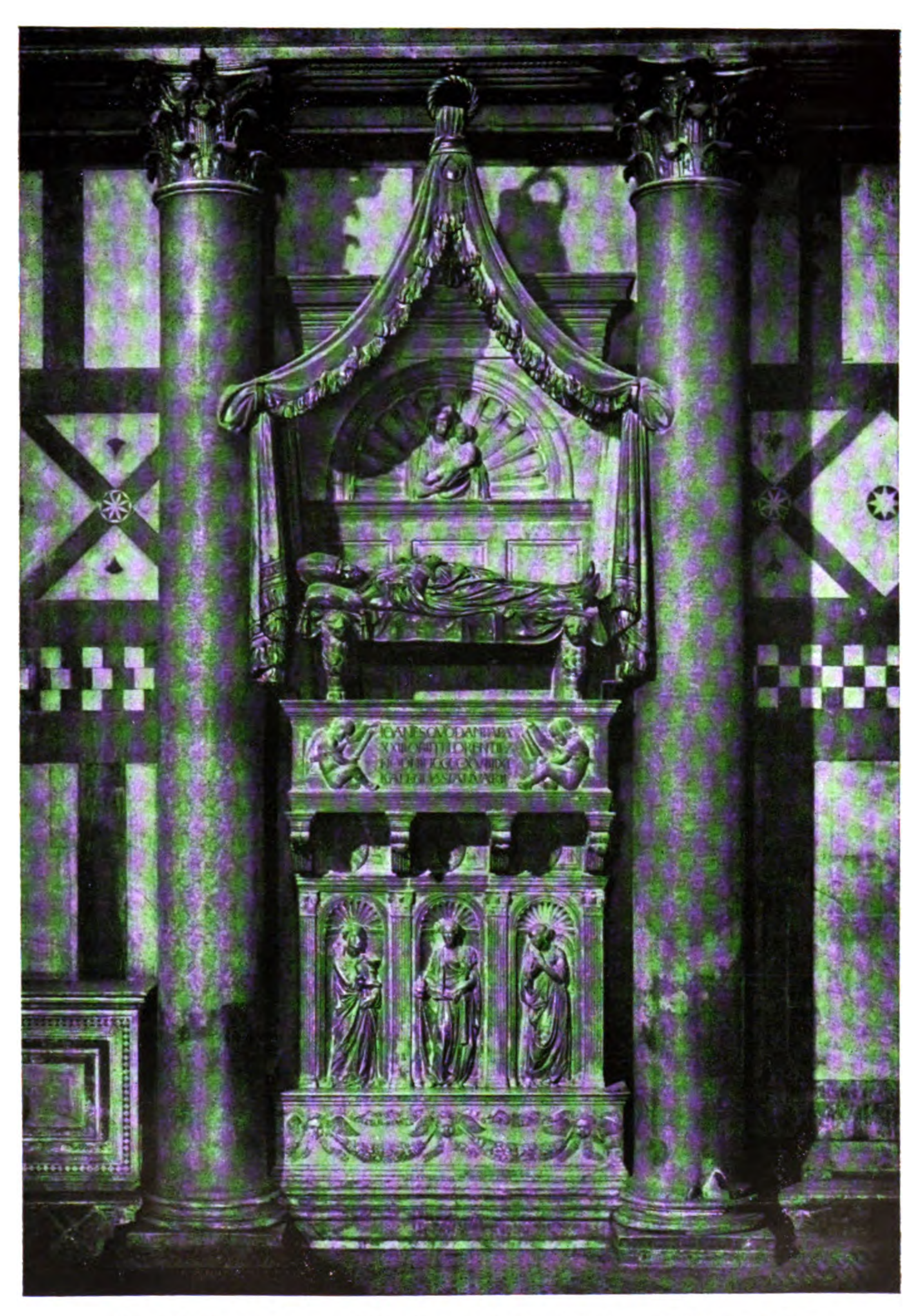


Abb. 277. Donatello und Michelozzo, Grabmal Johanns XXIII. 1425/7.
Baptisterium, Florenz.



Abb. 278. Donatello, Verkündigung. Um 1435. S. Croce, Florenz.

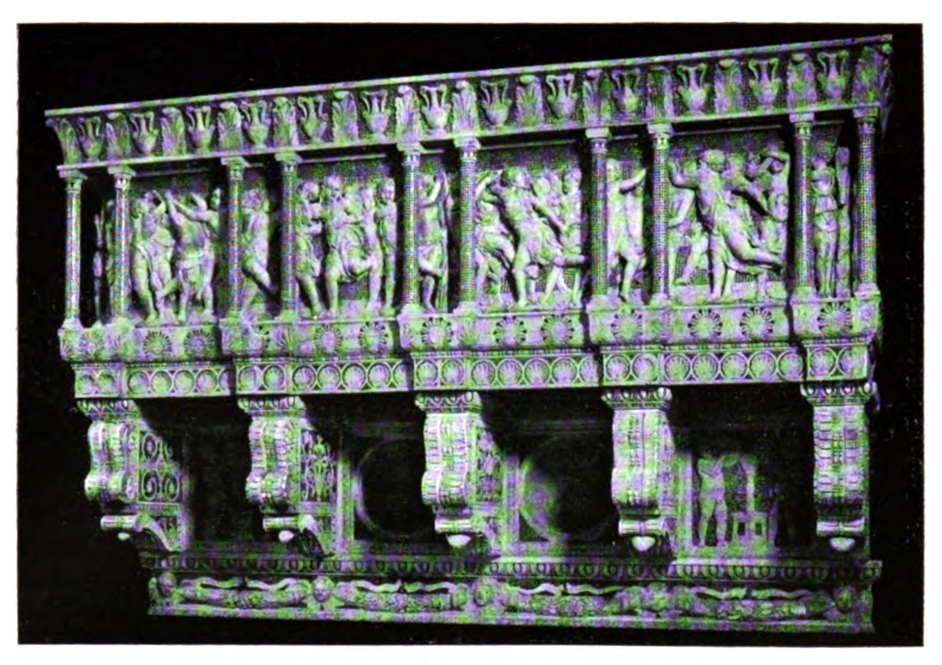


Abb. 279. Donatello, Sängertribüne. 1433—40. Domopera, Florenz.

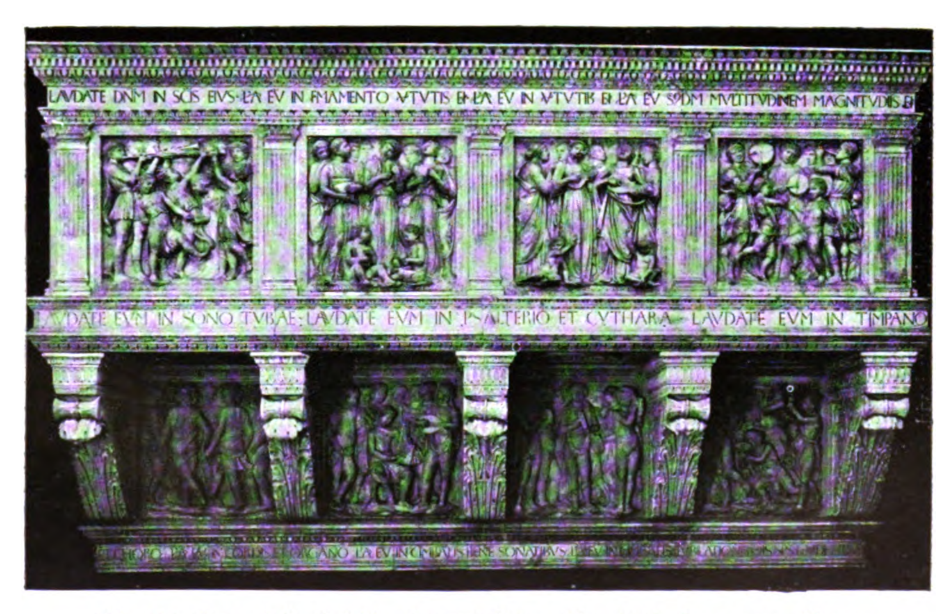


Abb. 280. Luca della Robbia, Sängertribüne. Um 1440. Domopera, Florenz.



Abb. 281. Donatello, Bronzedavid.
Um 1440. Bargello, Florenz.



Abb. 282. Verrocchio, Bronzedavid.
Um 1470. Bargello, Florenz.

matischen Falten erscheinen wie aus Kuchenteig ohne Knochengerüste oder stoffliche Struktur. Dazu verhüllen die schweren Gewänder die Gestalten, statt daß sie im Fluß der Linien deren Formen offenbarten. Unbewegte Schwerfälligkeit charakterisiert die Reliefs, von denen die Darbringung im Tempel, vielleicht am meisten wegen der genannten, antiken Stücken entnommenen Gestalten, berühmt ist. Maria erscheint wie eine vergröberte, antike Figur und die Gestalt hinter dem hohen Priester ist eine Kopie des trunkenen Bacchus der Vase. Selbständiger erscheint die Kreuzigung, wo der Meister auf mittelalterliche Typen angewiesen ist. Christus hat bei aller Plumpheit etwas Monumentales mit seiner raumfüllenden Masse, auch beide Figuren rechts und links vom Kruzifix imponieren durch gewisse Größe der Haltung, während die zusammenbrechende Maria eigentümlich ungeschickt geknickt ist.

Zu diesem ersten Monumentalwerk italienischer Plastik kommen noch weitere Arbeiten Niccolos. Im Hinblick auf die starke Plastik und kraftvolle Bildung mögen zwei seiner Hand zugewiesene Arbeiten am linken Portal des Domes zu Lucca zunächst genommen werden. Während die Anbetung der Könige am Türsturz in ruhigem Relief gehalten ist und in der Gestalt der sitzenden Maria wiederum stark an den Phädrasarkophag erinnert, ist die Kreuzabnahme (Abb. 244) im Tympanon von großer Wucht der stark füllenden, schweren Figuren und von lebhafter Dramatik der Darstellung. Der Künstler erscheint hier wesentlich freier; die Figuren lösen sich bei aller Massigkeit besser voneinander und sind auch frischer bewegt. Man vergleiche nur den den zusammenbrechenden Körper Christi herabhebenden Mann oder die lebhaft heranschreitende Figur eines jungen Mannes mit Stab rechts. Ist die Darstellung von Niccolos Hand, was nach allem höchst wahrscheinlich ist, so muß sie unbedingt als seine beste Arbeit bezeichnet werden, indem er sich hier von dem noch handwerklichen Bann einer unbeholfenen, gebundenen Reliefbehandlung frei macht und dazu lebensfrische, naturwahre Gestalten, nicht starre Antikenkopien vorführt.

Wie wir am Eingang schon andeuteten, erhält der schnell berühmt gewordene Meister bald weitere Aufträge. Um seine Lebensdaten erst einmal festzulegen, werden wir sein Geburtsdatum, wenn wir annehmen, daß er etwa 1255 als fertiger Meister die Pisaner Kanzel in Auftrag erhielt, sein Geburtsjahr nicht viel nach 1220 ansetzen dürfen. 1260 vollendet er die Pisaner Kanzel. 1265—67 ersteht bei hauptsächlicher Ausführung von seinem Gesellen, dem Dominikaner-Laienbruder Fra Guglielmo in seiner Werkstatt die Arca des hl. Domenikus in S. Domenico, Bologna, eine weichliche, in glatter Technik ausgeführte Arbeit. Am 29. September 1265 erhält er erwähnten Auftrag für die Kanzel im Dom zu Siena, die er im November 1268 mit Hilfe des Arnulfo di Cambio, Lapo, Donato und seines Sohnes

Giovanni vollendet. 1276 begegnen wir am Taufbrunnen in Perugia seinem Namen „Nicolaus ad omnia gratus est flos sculptorum“ heißt es in der Inschrift dieses 1277 in der Hauptsache von Arnulfo und Giovanni Pisano vollendeten Brunnens. Nicolaus hat sich 1277 von der Arbeit zurückgezogen und ist nach Pisa gegangen. Dekorative Köpfe außen am Baptisterium, eine Büste im Dom zu Lucca, das aber wohl als Jugendarbeit seinem Sohn Giovanni gehörende Weihwasserbecken in S. Giovanni fuorcivitas, Pistoja, werden ihm noch zugeschrieben.

Zurückkommend auf sein anderes, dokumentiertes Hauptwerk, die Kanzel in Siena, diesmal achtteilig, d. h. mit Reliefs aus dem Kindermord und dem jüngsten Gericht vermehrt, beobachten wir eine deutliche Abwendung von der Antike (Abb. 242). Dies geschieht unter sichtlichem Einfluß der Gotik. Man ist sogar im Hinblick auf manche Einzelheit, wie etwa auf die auch im Vergleich zur Pisaner Kanzel stark gotisierende Architektur des Hintergrundes, der Darbringung im Tempel, geneigt, ein Studium französischer Gotik, etwa eine Reise nach Frankreich, die zwischen beide Kanzeln fallen müßte, anzunehmen. Die Reliefs zeigen in ihrer Behandlung ein weitgehendes Auseinandergehen und fortschreitende Auflockerung. Bei wesentlicher Verkleinerung der Figuren im Verhältnis zum Feld gewinnen dieselben in den viel figurenreicheren Reliefs durch bewußte Verschärfung der Silhouette, der schneidenden Linien und durch erhöhte Intensität von Geste wie Bewegung mehr sprechendes Leben und Ausdruck. Freilich ist diese Steigerung zeichnerischer Kraft nicht so sehr in den ersten Reliefs der Geburt, der Anbetung der Könige, der Darbringung im Tempel, als vielmehr in den späteren Stücken der Kreuzigung und des jüngsten Gerichtes zu beobachten. Wir stehen vor der Aufgabe, in dem Wandel des Stiles auch einen Wechsel der Persönlichkeiten festzustellen. Der Meister arbeitet mit verschiedenen Gesellen zusammen. Wir glauben bei den strengeren Bildungen und bei den schwerfälligen Formen die Hand des Arnulfo zu erkennen, während wir die leidenschaftlich-bewegten Darstellungen Niccolos großem Sohne Giovanni zuschreiben möchten. Denselben Wechsel können wir an den Einzelfiguren, allegorischen Gestalten der Tugenden am Sockel, sicher dem gotischen Inventar entnommen und symbolischen Figuren an den Ecken, feststellen. So sehen wir schwerfällige Sibyllen (Abb. 246) oder zu Seiten der Kreuzigung rechts einen plumpen Engel als Pulthalter, links eine von feinen Linien belebte Figur des Welterlösers, jene erscheint romanisch im Stil Niccolos und Arnulfos, letztere gotisch im Geiste Giovanni Pisanos.

Übergehend zur Schule Niccolos nehmen wir Arnulfo di Cambio (1232—1302) als den ihm am meisten wesensverwandten Meister voran. Ein längerer Aufenthalt in Rom hat ihn bei einer stark plastischen Begabung

zu dem kraftvollsten Vertreter strenger Formplastik der Zeit werden lassen. Er arbeitet, wie gesagt, zusammen mit Niccolo und Giovanni in Siena wie in Perugia (1277), geht dann nach Neapel, 1282 als Dombaumeister in Orvieto tätig, ist er 1285—94 in Rom, um in den letzten Jahren seit 1294 als Bauleiter von S. Croce und des Domes in Florenz abzuschließen. Er scheint schon ein starkes Ahnen für das, war wir plastisches Motiv nennen, gehabt zu haben. Liegefiguren am Brunnen zu Perugia von fast klassischer Schönheit in der fein-motivierten Bewegung der Körperteile, mit klarer Akzentuierung der Gelenke haben wir ihm zuzuschreiben. Das Sitzmotiv hat er am häufigsten verarbeitet, so an den Sockelfiguren der Sieneser Kanzel, die z. T. ihm gehören. Am meisten klassisch wirkt die Madonna in Orvieto (Abb. 245 s. u.), deren Abstammung von Niccolos Maria auf dem Anbetungsrelief in Pisa und zugleich deren Fortschritt im Sinne klarer Gliederung, ruhiger, fester Haltung bei einem Vergleiche ersichtlich wird. Die Gewandung ist antik, die Bezwingung des Sitzmotivs zu plastischer Formklarheit außerordentlich. Dabei zeigt sich eine gewisse Unbeweglichkeit, über die er freilich bei späteren Bildungen, so etwa an der Madonna der Domopera zu Florenz (1298) mit einem schärferen Linienzug im Faltengewebe der Gewandung hinwegzukommen sucht, während die Haltung der Madonna wie des Kindes streng frontal genommen noch an zeremonieller Starre leidet. Eine andere Sitzfigur, die früher als antik angenommene Sitzfigur des hl. Petrus in S. Peter zu Rom, im Motiv sich durchaus an antike Rhetorenstatuen anlehnend, entwickelt bei starrer Haltung eine dünnflüssige, in rieselnden Faltenlinien bewegte Erscheinung. Aus einem Guß ist sie technisch ein Meisterstück; auch der aufgesetzte Kopf ist nicht antik, wenn auch in antikisierender Behandlung, sondern von Arnulfo. Eine Sitzfigur Carls I. von Ungarn in Rom erscheint wie ein eigentümliches Zwischending zwischen Byzantinisch und Gotisch.

Das Stehmotiv betreffend hätten wir einer Reihe Stehfiguren an den zwei großen Ciboriumbaldachinen in S. Paolo (1285) und S. Cäcilia (1293) zu Rom zu gedenken. Wiederum können wir Reflexe antiker Plastik entdecken. In einem hl. Timotheus dort werden wir in dem großen Faltenwurf und der hochaufgerichteten Haltung an den sog. Sophokles des Lateran erinnert; ein Petrus erscheint weicher und voller. Eigenartig groß wirken in dem hohen Sichaufrichten und dem bewegten Faltenwurf auch die Stehfiguren an Arnulfos Hauptwerk, dem schon genannten Grabmal des Kardinal de Braye zu Orvieto (1285) (Abb. 245). Es macht sich gotischer Einfluß bemerkbar. Aber auch als Ganzes ist dieses Denkmal eine bedeutsame Leistung: Arnulfo hat hier den Typus des Wandgrabes, wie es dann von Donatello weitergebildet wurde, geschaffen. Gewiß ist die Verarbeitung von rein dekorativem Glasmosaikornament, architektonischer

Einzelform und plastischer Figur zu einem Ganzen noch nicht gelungen; der Rahmen des Aufbaues fehlt beiden. Aber die Entfaltung des plastischen Teiles ist sehr bedeutsam. Die Wertschätzung des Meisters muß in seiner Zeit eine sehr hohe gewesen sein. Wurde er doch in Orvieto wie in Florenz zum Dombaumeister auserkoren. Hier hat sich Arnulfo als Architekt dem gewaltigen Einfluß der Monumentalgotik nicht entziehen können.

Schließlich hat aber Niccolos eigner Sohn der Gotik zum Siege verholfen. Giovanni Pisano (ca. 1245—1328), der große Gotiker, hat, gepackt von der Macht mittelalterlicher Religiosität, der Wucht des Pathos und in wundervoller Ekstase für Italien trotz alles Widerstrebens die Gotik gebracht. Damit ist alles erledigt, was an Antikennachahmung in Niccolo und Arnulfo emporstrebte und wir sind unschlüssig, ob wir in ihren Werken ein wirkliches Neuerwachen und nicht vielmehr das letzte Ausklingen des antiken Formidelales sehen sollen.

Aber dieser Gotiker Italiens mußte vielleicht kommen, er für die Plastik wie Giotto für die Malerei. Die innerlich gleichgültigen klassizistischen Gestalten des Niccolo und Arnulfo genügten dem gewaltigen religiösen Schwung des Geistes der Zeit nicht mehr. Giovanni Pisano und Giotto, dieses Doppelgestirn, in dem auch diese Gotik höchste Gestaltungskraft gewann, sind ihre Monumentalgeister gewesen. Dabei erscheint Giovanni wie der leidenschaftliche Stürmer und Dränger, in dem der neue Rausch jener Ekstase zu wildem Taumel wurde. Giotto dagegen ist der bewußte, abgeklärte Mann, der Meister des Sichbesinnens, der Sammlung, der männlich-starken und bewußten Schöpferkraft. Was dort Wirbel ist, wird hier Zucht und Hoheit; dort die Leidenschaft eines expressionistischen Gefühlslebens, hier gestaltende Ordnung in edelster, vornehmster, bewußter Geistigkeit.

Zuerst als Geselle bei seinem Vater an der Kanzel (1266/68) von Siena und am Brunnen zu Perugia (1276/77) tätig, haben wir dieser Frühzeit noch die Madonna della cintola im Dom, Prato, und das Weihwasserbecken in S. Giovanni fuorcivitas, Pistoja, zuzuschreiben. 1378 ist er als Architekt in Pisa tätig; eine Halbfigurenmadonna im Camposanto gehört dieser Zeit an. 1284/99 ist er Architekt am Dom zu Siena. Prophetengestalten an der Fassade und Bruchstücke der Opera sind die großen Zeugen dieser Zeit. 1298/1301 schafft er seine Kanzel in S. Andrea Pistoja. Seit 1299 ist er wieder in Pisa. Eine kleine Elfenbeinmadonna im Dom, die Madonna über dem Portal des Baptisteriums, endlich die Kanzel im Museo civico sind die Leistungen dieser letzten Epoche in Pisa. Die Madonna in der Arena zu Padua, Reste des Grabmals der Margaretha von Brabant, der Gemahlin Kaiser Heinrichs VII. im Pal. Bianco, Genua († 1311), gehören ebenfalls dieser Spätzeit. Außerhalb Italiens finden wir nur im Kaiser-Friedrich-

Museum Berlin zwei Sibyllen und Schulstücke seiner Werkstatt. Eine kleine Elfenbeinmadonna in Ettal steht ihm nahe.

Was Giovanni, gewiß in bewußter Opposition zu dem Alten, zur klassischen Ruhe seines Vaters und Arnulfos, wollte, war der seelische Aktivismus. Es mußte heraus; ekstatische Erregung trieb ihn, diese innere Unruhe überall hineinzutragen. Teile der Sieneser Kanzel, die besprochene Kreuzigung, ferner Einzelfiguren lassen den Wandel des Temperamentes erkennen. Ausdruck gewinnt der Künstler, indem er nicht nur die Gestikulation der Figuren steigert, und in stark kontrastlichen Bewegungen aufwühlt, sondern auch zu einem bewußten Wechsel der technischen Behandlung übergeht. Gewiß ist diese Kreuzigung, die wie eine Vorstufe zu der gleichen Darstellung an seiner Kanzel in Pistoja erscheint, von seiner Hand. Der Künstler vernachlässigt die Modellierung; es ist ihm nicht um die ruhende Körperlichkeit, sondern um die Bewegung zu tun. In dünnem Strich zeichnet er die Falten, die bei Niccolo massig rund sind, und holt die Silhouette mit scharfem Schnitt bei hartem Absetzen vom Grund heraus. Um gleich die Entwicklung dieser vielmehr linearen und zügigen Reliefbehandlung weiter zu verfolgen, finden wir in Pistoja die Fortentwicklung der auf die Ausdruckskraft bewegten scharfen Linienzuges hinarbeitenden Manier. Nur hat der Künstler in Pistoja sichtlich sein optisches Empfinden für Licht- und Schattenkontraste in gleichem Maße gesteigert, während die Unruhe vielfältiger, kleiner Linien einer mehr breiteren Behandlung der Oberfläche weicht. Durch tiefes Hineinarbeiten in den Grund gewinnt er lebhaften Schattenschlag und so lösen sich die Gestalten voneinander. Die tiefen Schattenteile verwachsen neben dem schillernden Lichtglanz auf den Höhen zu einer Art toniger Raumwirkung.

Das Resultat dieser Entwicklung auf der Bahn der Steigerung optisch-malerischer Wirkungen ist an der Kanzel in Pisa geradezu überraschend. Die Darbringung im Tempel (Abb. 243) oder noch mehr die Kreuzigung haben vielleicht als Höchstleistungen dafür zu gelten, wie eine malerisch bildmäßige Wirkung im Relief erreicht wird. Trotz aller Übertreibungen können wir nicht umhin in diesen frei malerischen Schöpfungen höchste Genialität zu sehen. Nie sonst wieder hat Leidenschaftlichkeit in aufgeregter Bewegtheit der figürlichen Erscheinungen einerseits, und in dem wilden Fluten malerischer Effekte und wogender Lichtwellen andererseits, so vielfältigen Ausdruck gefunden. Die Intensität des Seelenlebens und die leidenschaftliche Belebung des Ausdruckes, wie sie die Gesichter, die Bewegungen rein psychisch durchbebt, sind ebenso gewaltig und hinreißend wie die Energie des sinnlichen Erfassens der rein optischen Erscheinung, die in der außerordentlichen Stofflichkeit des Fleisches, der Gewänder, der

Tontiefen und Raumwerte im Reliefbilde uns entgegenstrahlt. Denn wir haben es hier mit einem durchaus bildmäßigen Gestalten zu tun.

Aber nun beobachte man einmal im einzelnen die Frappanz sinnlicher Realität, sei es was Oberflächenbehandlung, sei es was Lichtwirkung und Raumeffekt betrifft. Wie wundervoll sinnlich ist die Gruppe links auf der Darbringung: die feingemusterte Altardecke, das Schillernde der breitfließenden Gewänder, die tiefen Schatten, die sich in der Unterhöhlung unter den Armen der beiden Gestalten entwickeln und so die Gestalt des bewegten Kindes herausheben, dazu der wundervolle Kopf des Hohenpriesters mit dem wallenden Lockenhaar! Dahinter steht wie in atmosphärischer Auflösung die duftig hingehauchte, gotische Kapelle.

Noch überraschender in der dramatischen Kraft ist die Kreuzigung. Erstaunlich die Kühnheit, mit der er die wie vom Strudel gepackten Gestalten im Kreis um den Kreuzesstamm schart und sie durch tieferes Hineinarbeiten raumartig erstehen läßt, aber sie nicht etwa durch plastisches Herausmodellieren körperlich formt, sondern zugleich aus der Durchsichtigkeit des Grundes eine malerische Fernwirkung macht. Trotz allen Aufruhrs kommt dank der feinen Zusammenstimmung, wo auf jederlei Details verzichtet ist, doch eine einheitliche Gesamtstimmung in den weichen Tonwerten heraus. In dieser malerischen Phantastik, mit der er zu den raffiniertesten Mitteln greift, lebt grandiose Leidenschaftlichkeit. Wie ein wildes Gewoge flutender Lichtwellen, die auf den Faltenkämmen schäumen und in die Tiefenschatten eintauchen, geht es über das Relieffeld. Im Sturmgebraus scheint alles zu schwanken und zu beben, selbst das Kreuz Christi will sich in Erregung unter der Wucht des welterschütternden Ereignisses zusammen mit der schwankenden Gestalt des erregten Jüngers nach der Seite neigen.

Wie weit stehen diese Reliefs über der plumpen Gestaltung des Niccolo in Pisa, Baptisterium, wie weit über antiken Bildungen, die nur plastische Form mit Linie und Modellierung zu schaffen vermochten. Hier trifft das, was auch für Bernini zu sagen ist, zu, das größte, malerische Genie seiner Zeit in Italien war ein Bildhauer. Giovanni Pisano aber ist vielleicht der erste Bildhauer, der den glänzenden Beweis dafür erbracht hat, daß auch Licht und Raum bildnerische Werte in der Plastik sind und nicht etwa nur Linie und begrenzte Form. Auf den Pistojeser Reliefs arbeitet er dabei noch mit zuckenden Lichtern und starken Schattenkontrasten. Der Gesamtton gewinnt erst in Pisa beherrschende Kraft und damit wird das Relief zum steinernen Bild.

So wird aus dem gewaltigen Pathos mittelalterlicher Religiosität eine künstlerische freie, große Form gewonnen, deren monumentaler Leidenschaftlichkeit man sich unmöglich entziehen kann. So sehr alles gegen

Gesetz und Regel klassischer Reliefbildung verstößt, die Intensität künstlerischer Empfindung und Überzeugungswahrheit bezwingen auch diese Widersprüche. Mensch und Künstler sind eines. Man wird kein noch so klassisch schönes Relief nennen können, das dieser Wucht individueller Kraft standhält.

Erkennen wir hier schon, daß diese italienische Gotik etwas eignes, etwas anderes will, als was die auf schönheitliche Rhythmik gerichtete, die Figuren doch nur als Teile der Architektur sehende französische Gotik erstrebte, so erweist das Studium der Einzelfiguren das in erhöhtem Maße. Von gotischem Schönheitsdrang, von rhythmischer Schwingung, von zartem Abmessen des Lineaments, von feinem Hineinarbeiten der flüssigen Silhouette in das Rahmenwerk der Architektur ist nirgends etwas zu spüren. Nie dürfen wir vergessen, daß in Frankreich zu allen Zeiten die Kunst, und so auch die Gotik, einer höheren Gesellschaftskultur, wie sie damals in dem Klerus gepflegt wurde, entsprungen ist. In Italien dagegen ist die Kunst immer schon auf der Straße gewachsen, war sie stets Volkskunst. In ganzer Urgewalt brechen die Leidenschaften heraus und wenn hier das religiöse Gefühl, das ekstatische Pathos nach Ausdruck sucht, so wird dasselbe rücksichtslos hervorquellen und wilddramatische Kraft gewinnen. Giovannis Propheten (Abb. 248) an der Domfassade, Siena, sind nicht Königsfiguren von edler Haltung, von zartem Sentiment, eingefügt in mildes Licht- und Linienspiel der Architektur, es sind wuchtige Gestalten aus dem Leben, bei denen die innere Erregung grob, ungeschminkt zum Ausdruck kommt. Man halte die zarten, durchsichtigen Gestalten französischer Hochgotik dagegen (Abb. 109), um zu wissen, was italienisches, natürliches Temperament will. Aber es sind auch noch keine Renaissancefiguren von klarer, plastischer Realität wie etwa ein Zuccone Donatellos. Es sind noch mittelalterliche Gewandfiguren, wo unter den wogenden Falten des Mantels und der sprechenden Kraft des Faltenwurfes noch kein eignes, plastisch organisches Wesen lebendig ist.

In diesen Gestaltungen seiner zweiten Epoche flammt jenes leidenschaftliche Pathos zu gewaltsamer Formgröße auf. Die Monumentalität der Aufgabe, der Zwang, auf große Distanzen zu wirken, bedingte eine gewaltige Steigerung. Wie riesenhafte Blöcke ragen diese wuchtigen Gestalten vor den mächtigen Pfeilern des Baues auf, wie knorrige Baumstämme wachsen sie empor, schwerfällig in der Gebundenheit an die großen, architektonischen Formen. Der pathetische Naturalismus in der Wiedergabe der Erregung des religiösen Fanatikers geht vom fatalistischen Insichhineinbrüten zum leidenschaftlichen Diskutieren und freimütigen Sichaufrichten innerster Überzeugung. Bei der linken Figur des Platon (?) häuft er die Falten im Unterkörper gewaltig übereinander, während an der Büste das Gewand

dünn und glatt aufliegt. Bei der rechten Figur, dem Daniel, wie bei der Sibylle wachsen die Vertikalen und steigenden Diagonalen frei empor. Daniel mit seinem geradezu häßlichen Gesicht und dem von der Straße genommenen Typus bringt den vollsten Beweis, daß diesem italienischen Gotiker nicht Anmut und Grazie, sondern Energie und Charakteristik des Ausdrucks Ziel war; darin steckt schon der echte Renaissancemeister. Daniel ist das Vorbild zu Donatellos Zuccone geworden. Ein Matthäus in der Opera erscheint wie eine Vorahnung von Michelangelos Matthäus. Das Aktive der aufstrebenden Linie wird noch lebendiger in der Sibylle, wo die Falten in reichem Fluß zusammentreiben.

Die Innerlichkeit religiöser Erregung, die Macht des Glaubens, wird in Gestalten der Pistojeser Kanzel wunderbar zu einem seherischen Schauen. Eine Madonna und Stehfiguren seiner Spätzeit erweisen dazu, daß es nicht das Wachstum des organischen Körpers, seine sinnliche Materie und Bewegtheit sind, die ihn allein interessieren. Realist im rein materiellen Sinne ist er nicht. Diese Gestalten sind noch ein eignes Gewächs, viel mehr emporgetrieben von dem Lebensdrang des schöpferischen Meisters, denn von eignem organischen Wesen. Sie erscheinen gotisch in der Verwandtschaft mit dem pflanzlichen Organismus. Ein Vergleich seiner späteren Madonna in Padua, Arena (Abb. 250) mit der frühen in Prato (Abb. 249) läßt sogar das bewußte Sichabwenden von organischer Plastik, die dort noch an der starken Vollbildung der Formen festhält, zu einer an sich schon, d. h. auch ohne organisches Wesen sprechenden Kraft aufstrebender Linien, steigender, rhythmischer Schwingungen erkennen. Wie wunderbar flüssig steigt rechts die Vertikale auf, während sie links an Hand und Gürtel ein leichtes Intervall findet, wie ist hier entgegen der plastischen Bildung des Kindes in Prato das Kind zu einem feinen Spiel bewegter Diagonalen gemacht, als ob der Körper weiter nichts wäre, als eine im Knick am linken Ärmchen gegebene Ausbuchtung der steigenden Silhouette der Madonna. Auch die Köpfe sind ganz zu sprechenden Profillinien gemacht.

Wie sehr alles im Lineament lebendig wird, erweisen ferner die Sitzfiguren an den Ecken der Pistojeser Kanzel (Abb. 247), Sibyllen, ohne die man sich Michelangelos herrliche Sistinafiguren kaum denken könnte. Freilich stehen sie noch weit von dessen Renaissance-Monumentalität ab. Jedenfalls ist es der Geist leidenschaftlicher Ekstase und innigster, religiöser Beseelung, der bei Giovanni mit eignen Mitteln zum Ausdruck kommt. Ein Vergleich mit einer Sibylle des Niccolo (oder Arnulfo) an der Sieneser Kanzel (Abb. 246) kündet uns das geistige Mehr in Giovannis Gestaltungskraft. Jene sitzt schwer da, unbewegt, wie dumpf in sich hineinbrütend. Giovannis Sibylle ist aufgeregt in wilder Hast der Bewegungen, die in eckiger Zickzacklinie den Körper hin- und herwerfen. Von links unten steigt die

Linie nach rechts, wo linkes Knie und linke Hand sich begegnen, dann wendet sie scharf links herüber in der Mantelfalte zum rechten Ellenbogen; die rechte Hand führt die Bewegung nach rechts zum Kopftuch zurück, dazu kommt die scharfe rückwärtige Wendung des Kopfes ins Profil hinein. Damit bringt der Meister ein Motiv, das weiterhin in der italienischen Renaissance eine bedeutsame Rolle spielen sollte, den Kontrapost als Ausdrucksmittel dramatischer Kraft zum erstenmal. Was dann Michelangelos Kontrapost über diese erste Anwendung hinaus bedeutet, dazu vergleiche man einmal den Sklaven Michelangelos und dessen massige Körperlichkeit (Abb. Bd. II). Das typisch Gotische bleibt das Unkörperliche der ganz in die Fläche gedrückten Erscheinung Giovannis, bei der die Bewegungen allein in ihrem Lineament sprechende Gewalt besitzen. Die Figur bleibt bewegte Linie, verkörperte Idee oder besser gesagt leidenschaftliches Linienwerk. Von beseelter Form, wie es Michelangelo brachte, kann noch nicht die Rede sein.

Schließlich ist es am Statuarischen der Einzelfigur das Gleiche wie am Malerischen seiner Reliefbehandlung: die abstrakte Idee in der seelischen Versinnlichung des Mittelalters herrscht in gleicher Weise. Die abstrakten Ausdrucksmittel der Form, das heißt die bewegte Linie in der Plastik einerseits und das Schwingen der Lichter an der Oberfläche im malerischen Reliefbild andererseits bleiben eigentlich die künstlerischen Darstellungsmittel. Daneben stehen die konkreten Formelemente, die plastische Masse, Formfülle und die sinnliche Raumtiefe wesentlich zurück; sie sind in der Vorstellung mehr ahnend erfaßt, noch nicht verarbeitet oder verstanden. Das Verdienst der Renaissance ist es gewesen, auch diese sinnlichen Realitäten zu gestalten, Ausgleich zwischen Körper und Geist, Raum und Licht, Kraft und Stoff zu finden. Giovannis Gestalten, vom schwingenden Pathos religiöser Ekstase getragen und bewegt, scheinen noch mittelalterlich über den irdischen Realitäten zu schweben.

Trotzdem möchte man das Verdienst Giovannis auf dem Weg zur Wiedergeburt der Form sehr hoch stellen. So sehr er vom Geist der Zeit gefesselt scheint, er geht in der Individualisierung des Ausdrucks, wie sie sich in dem intensiven Bewegungsspiel seiner Figuren, besonders der Sitzfiguren zeigt, bedeutend über das mittelalterliche Prinzip hinaus. Die Energie von Bewegung und Gegenbewegung gewinnt schon bedeutende, formbildende Kraft. Seine Sibyllen treten als lebendige Körper und Individuen auf. Dazu ist das künstlerisch-formale Motiv, das Sitzmotiv, schon in seinen organischen Werten geahnt, wenn auch ein klares Verarbeiten desselben in rein plastischem Sinne noch ferne steht. Schon daß die Linien der Silhouette oder die Körperbewegungen und der Faltenwurf nicht nur als Teile eines rhythmischen Linienschwunges, wie er vom

Geist der Zeit in der Architektur gebannt ist, auftreten, sondern von dem organischen Wesen des dargestellten Körpers und dem inneren Leben bedingt sind, das in diesem Sonderorganismus tätig ist, kann als Fortschritt über das Mittelalter hinaus bezeichnet werden. Er ahnte schon die plastische Form und so konnte ein Ganzgewaltiger, Michelangelo, mächtige Anregungen von ihm aufnehmen.

---

24. Giotto, der Begründer der grossen italienischen Figurenkomposition im Fresko.

Der Drang, sein Innerstes auszuschütten, das Bedürfnis, im Überschwall inneren Erlebens aufzuschäumen, wuchs im 13. Jahrhundert ins Allgewaltige. Und diesem Drang vermochte nur die Malerei voll und ganz Genüge zu leisten. Das ganze, italienische Trecento ist Zeugnis und Widerspiel dieses allgewaltigen Verlangens. Es hat vielleicht keine Zeit sonst gegeben, die sich gleich reich in leichtester Erzählerfreude ausgab. Aber ihr die Zunge gelöst zu haben, ist das Verdienst des Florentiner Malers Giotto di Bondone (ca. 1267—1337). Wie sehr es der Malerei vorbehalten war, der Neuzeit Führerin in der Kunst zu werden, zeigt das Beispiel des gewiß genialen Bildhauers Giovanni Pisano. So sehr ihn seine Kunstgattung zur Statue drängte, hat er doch sein Bestes und sicher auch am meisten Empfundenes im erzählenden Relief geschaffen. Mit aller Gewalt trieb die Zeit zum Malerischen hin, und suchte auch in der Plastik intensivste, malerische Wirkungen. Denn das, was der neue Glaube zu sagen hatte, vermochte sie leichter im erzählenden Bild denn in der Statue zum Ausdruck zu bringen. Aber schließlich hätte das Material dem Bildhauer doch Halt geboten, so sehr sich Giovannis genialer Geist über die Schranken und Gesetze der Plastik hinwegzusetzen suchte und in jenen Reliefs durchaus malerische Qualitäten zu erringen vermochte.

Giotto aber war von Anbeginn Maler und hat die Forderung der Zeit in technischer wie geistiger Hinsicht beinahe vollkommen erfüllt. So wählte er auch mit sicherem Griff die Technik, die an sich höchste Gewähr zur Vollendung gab: das Fresko. Das muß schon wie eine Befreiung der Malerei einesteils von der schwerfällig handwerklichen Manier des Mosaiks, andernteils von der kleinlich-ängstlichen Weise der Miniatur gewirkt haben. Jetzt griff man die vernachlässigte Wandmalerei auf, weil sie anders dem Verlangen nach Aussprache, dem übersprudelnden Herzen freien Lauf ließ. Dazu war es die dem Toskaner angeborene Erzählerfreude, die hervordrang.

So bestimmte auch hier nur scheinbar das Handwerk die Kunst; wir sagten besser: der neue Geist suchte sich sein Handwerkszeug. Das Erwachen der Selbstbewußtheit, die zur Renaissance führen sollte, wählte sich aus innerem Triebe dieses sein künstlerisches Darstellungsmittel. Eben weil diese Freskotechnik den neuen Anforderungen in höchstem Maße genügte, kam sie grade damals zu so glänzender Entfaltung.

Alles, was vor Giotto in der Malerei liegt, erscheint an seinem Werk gemessen so nichtig und winzig, daß wir uns mit ganz kurzen Andeutungen genügen können. Noch ist die Technik schwerfällig, unfrei, und vermag die Wandmalerei nur langsam neben dem handwerksmäßig mühseligen Mosaik aufzukommen. Noch steckt zu Beginn des 2. Jahrtausends die Darstellung tief im Typenschatz des Byzantinismus drinnen. Zwar wollen sich die greisenhaften, verkümmerten Gestalten des starren Manierismus z. T. an antiken Vorbildern zu volleren Formen, z. T. sogar an der Natur zu lebendigerer Realistik auffrischen. Römische Arbeiten, Fresken in S. Clemente, Unterkirche (seit 1080), in S. Urbano alle Caffarelle (1011), besonders Mosaiks in S. Maria in Trastevere an Triumphbogen und Apsis (1139—53) und das Apsidalmosaik in S. Francesca Romana und S. Clemente seien in ihrem Streben nach neuer Belebung hervorgehoben. Rom besaß im Ducento in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts in Jacobus Torriti und Pietro Cavallini zwei hervorragende Künstler. Jenes' Apsidalmosaik in S. Giovanni, Lateran (1287), und S. Maria Maggiore (1295), des letzteren Darstellungen aus dem Leben Christi in der Apsis von S. Maria in Trastevere (1291), Fresken in S. Paolo und S. Francesco zu Assisi sind besondere Leistungen und wir wissen nicht, ob nicht Rom damals schon eine Blütestätte der Kunst hätte werden können, wenn nicht der Fortzug der Päpste nach Avignon alle Entwicklung unterbunden hätte.

Auch andernorts in Italien regt es sich schon in der Malerei des Ducento. Siena will fast Florenz den Führerrang streitig machen; ein Guido da Siena, Margaritone von Arezzo, Giunto da Pisa werden genannt. In Duccio († 1319) tritt für Siena ein bedeutender Künstler auf, dessen wir später noch zu gedenken haben.

Florenz betreffend wird außer einem Jakobus, der 1225/8 die tüchtigen Mosaiks der Chornische des Baptisteriums schuf, Cimabue genannt, dessen Gestalt freilich neuerdings an Greifbarkeit verliert, nachdem man die berühmte Madonna-Rucellai in S. Maria Novella dem Duccio gibt und die Fresken in Assisi z. T. dem Cavallini, z. T. der Pietro Lorenzetti-Schule zuschreibt. Sein Dommosaik in Pisa ist konventionell; Madonnen in der Akademie, Florenz, und S. Servi, Bologna, sind ohne Bedeutung.

Zu Giotto zurückkehrend war es früher selbstverständlich, daß wir, wollten wir den Entwicklungsgang des Meisters verfolgen, uns zunächst

nach S. Francesco zu Assisi zu begeben hatten. Neuerdings sind ernste Zweifel laut geworden, ob dort überhaupt Eigenhändiges von ihm zu finden ist. Trotzdem haben diese Arbeiten an der einstigen Wirkungsstätte des hl. Franziskus für die Entwicklung der Kunst durch die bedeutende Ausdehnung des Stoffgebietes weittragende Bedeutung gehabt. Es war die Franziskuslegende, die gewiß dort zum ersten Male in ausführlichster Weise, d. h. in 28 Fresken zur Darstellung kam. Nicht allein, daß hier ein neues Thema zu behandeln war, sondern auch, was noch viel wichtiger ist, daß Darstellungen aus der Legende eines Heiligen gebracht werden sollten, dessen Leben noch frisch in der Erinnerung des Volkes fortlebte und zwar an dem Ort seiner Wirksamkeit. Da konnten nicht mehr alte, erstarrte Schemen herhalten, sondern mußte aus dem Leben herausgegriffen werden. So begegnen wir denn auch zum ersten Male Schilderungen aus der Wirklichkeit, aus der Umgebung des Heiligen. Den Tempel der Minerva (Abb. 251) sehen wir auf dem ersten Fresko, immerhin ein, wenn auch befangener, Versuch landschaftlicher Naturwahrheit. Trotzdem wollen wir über diese Freskenfolge hinweggehen, wie über alles, was in Assisi, in der Ober- und Unterkirche von S. Francesco teils von Giottos Vorläufern, teils von Schülern, teils wieder von Sieneser Meistern und teils vielleicht von seiner eignen Hand geschaffen wurde. Besonders die Fresken der Magdalenenkapelle möchte man ihm zuschreiben. Dazu sind die vier Allegorien, Deckenfresken, sicher von ihm. Es wäre ein besonderer Abschnitt für die reizvolle Arbeit der Festlegung der Autorschaft der verschiedenen Meister notwendig.

Besser begeben wir uns zur Erkenntnis der schöpferischen Größe Giottos nach dem Ort, wo sein Genie zum erstenmal voll und groß in Erscheinung tritt, indem wir seine frühen Arbeiten in Rom, das Mosaik der Navicella, das Porträt des Papstes Bonifazius VIII. von 1300 in S. Peter und das Altarwerk der Sakristei übergehen. Es ist die Arena zu Padua. Der Künstler hat in dieser berühmten kleinen Kapelle, für die kurz zuvor auch Giovanni Pisano seine Madonna geschaffen hatte, seit 1305 eine reiche Folge von Fresken aus dem Leben der Maria und Christi gemalt, die vielleicht die schönste je gemalte Bilderbibel ist. Alles was vorher da geleistet wurde, erscheint armselig an Ausdruckskraft und von dem, was nachher kam, sind allein Dürers Passionen und Marienleben noch wert, daneben genannt zu werden. Daß der Künstler schon 1307 fertig gewesen sein soll, erscheint bei dem Umfang der künstlerischen Leistung ausgeschlossen. Freilich pflegen ganz große Geister übermenschliche Leistungen zu vollbringen. Man denke an Raffaels Stanzen oder Michelangelos Decke. Indes spricht doch der Umstand, daß wir auf lange Jahre hin nichts anderes von Giottos Hand mehr haben, für eine längere Betätigung an diesem Hauptwerk.

Diese Fresken sind die ersten Leistungen einer großen, freien Malerei überhaupt. Das Monumentale liegt aber nicht in der bunten Vielfältigkeit, sondern in der klaren Ordnung und Gestaltungsenergie, mit der hier ein großer Genius seine Visionen aufzeichnet. Wir bewundern die ordnende Hand, den beherrschenden Geist des schöpferischen Meisters. Darum, weil in ihm zum ersten Male seit dem Verfall der Antike die zusammenfassende Kraft des denkenden Geistes bei klarer Bewußtheit der Wirkungsmittel in Erscheinung tritt, muß er auch der erste Renaissancemeister in höherem Sinne genannt werden. Denn alles, was die Renaissance an kompositioneller Gestaltungskunst geleistet hat, geht letzten Endes auf diesen großen Giotto zurück.

Er ist wirklich Neuschöpfer und Gestalter. Ist doch alles neu, was er an edler Temperierung der Leidenschaft, an kompositioneller Erfindung, an seelischer Stimmung gibt. „Stimmung", dieser Begriff taucht hier zum ersten Male in Italien auf und ist natürlich der Zeit entsprechend nicht Naturstimmung, sondern Seelenstimmung, als lebendiger Reflex im Ausdruck seiner Gestalten und in den künstlerischen Wirkungsmitteln. Sein nachdenklich daherwandelnder Joachim (Abb. 253), die zweite der Darstellungen aus dem Leben der Maria, ist ein Meisterstück solcher Stimmungsmalerei. Wie fein läßt er das Insichversunkensein bei dem um die Welt unbekümmerten Wanderer, das Verschlossene des Sinnens Joachims, ferner in den beiden scheu herantretenden Hirten und dem fragenden Blick des einen sich widerspiegeln. Dazu die wunderbar klaren Umrisse der Landschaft, die feine Gliederung der Felspartien, die gewiß noch nichts Naturwahres haben, sondern nur die Bergeseinsamkeit andeuten, die aber in ihrem schlichten Linienzug die Bewegungen der Figuren fein begleiten. Klar steigen die Linien da auf: ein breites, horizontal abschließendes Mittelstück, links der Abfall, rechts der Aufstieg der Linie. So versteht der Künstler weise die Fläche zu teilen, so daß die wenigen Figuren wieder für sich abgeschlossene Flächen als Hintergrund erhalten und jede vollwertig im Rahmen steht.

Freilich sind seine Mittel der realistischen Darstellung und Charakteristik ganz einfache. Er gibt nur das Allernotwendigste, den Kern der Erzählung, das Ding an sich, den Menschen als Typus, noch nicht als Individualität. Die Gesichtsform wiederholt sich mit außerordentlicher Gleichmäßigkeit. Nur eben ein Niederblicken, ein Augenaufschlag und eine Handbewegung genügen. Von klaren Umrissen gezeichnet stehen die Figuren zumeist dicht am vorderen Bildrand, so daß eine fast flächige Wirkung herauskommt. Breit sind die Gewänder in dünnlinigen, zarten Falten zusammengefaßt. Sie beanspruchen kein Eigenrecht und sind von größter Einfachheit, bei schlichter, in klare Umrißlinien gespannter Flächigkeit nicht dazu da,

materiell für sich zu wirken oder das Auge von den Hauptsachen abzulenken. Sie wollen nur jede kleine Bewegung der Körperteile, des Kopfes, der Hände herausheben. Die Gestalten erscheinen fast nur wie Symbole; das gilt in stärkerem Maße für die Umgebung. Das Haus, wo die Verkündigung, die Geburt stattfindet, das Tor, durch welches Anna mit den Frauen dem Joachim entgegentritt oder die Kirche, in der die Vermählung, die Beschneidung, die Geißelung usw. vollzogen wird, all das sind nicht etwa naturgetreue Gebäude von richtigen Verhältnissen, sondern nur in äußeren Umrissen ganz vereinfachte Gebilde. Weder Freilicht, noch Interieurstimmung, weder Weltraum, noch Kirchenraum gibt es. Architektur wie landschaftlicher Grund sind noch nicht realistische Gebilde, sie gelten als Umrahmung für die Figuren, um mit ihrem schlichten, vertikal-horizontalen Linienzug die Bewegung, die feinen Drehungen und Wendungen der Hauptfiguren recht wirksam herauszuheben. Sie sind aber nicht nur Kontrastfolie, sondern Gerüste zugleich, indem grade sie die großen Gliederungen der Komposition betonen. So bringen sie jene wundervolle Ruhe und Ordnung in die Fresken, die grade Giottos Werk so klassisch groß und edel erscheinen lassen. Dieses erste Monumentalgenie der Figurenkomposition entdeckt als gestaltende Werte im Bild die Linienrhythmik und Flächenverteilung. Denn auch die Figuren sind noch unkörperlich, fast irreal; sie sind nur Fläche und Linie.

Um das Gesagte noch weiter auszubauen, sei zunächst der feinen Charakterisierung des Ausdrucks gedacht. Wie empfindsam und liebevoll ist die Umarmung, der Kuß Joachims und Annas vor den Toren (Abb. 252), während die Frau rechts scheu den Schleier vorzieht, um die Freude nicht zu stören. Wie innig ist auf der Heimsuchung der Blick der beiden Frauen, die sich beide tief in die Augen schauen. Wie scharf charakterisiert ist der Judaskuß und zugleich wie bestimmt sind die beiden Profile, der edle, offene Blick aus klaren Augen bei Christus, das falsche, hämische Aufschauen bei Judas. Bei der Dornkrönung charakterisiert er die häßlichen, strahlenförmig um die schöne, ruhige Vollfigur Christi gruppierten Knechte und Soldaten. Das Entwickeltste in Ausdruck wie Belebung bietet die Beweinung (Abb. 254), die erste, wirklich großgedachte Darstellung dieser Szene. Edel, friedlich ist die Bildung des in ruhiger Horizontale liegenden Toten, mehr einem in tiefen Schlaf Versunkenen gleichend, die anderen Gestalten geben den Reflex des Schmerzes in verschiedensten Graden, bald das laute Schreien und das wildzerrissene Verzweifeln, bald das stille Jammern und das wehmutsvolle Klagen; in den beiden Männergestalten rechts der schwächste Widerhall, Haltung und ein Sichabfinden in das Unabänderliche. Dazu weiß der Meister erstaunlich sicher alle Blicke und alle führenden Linien, d. h. auch die fallende Diagonale des Höhen-

rückens im Hintergrund im gebrochenen Auge des großen Toten zusammenzuleiten.

Das für die künstlerische Größe Bedeutsamste und für die Zeitstimmung der Gotik Bezeichnendste ist, daß die kompositionellen Ideen und Gestaltungen nicht etwa Schlußfolgerungen kalter, nüchterner Verrechnung ästhetischer Werte sind, sondern als Auswirkungen starken, leidenschaftlichen Innenlebens, natürlich und wahr herauskommen. Das war schon bei Giovanni Pisano der Fall; aber das, was Giottos Geist über diese unruhige, innerlich zerrissene Natur erhebt, ist die geistige Beherrschung der Materie, die sichere Verrechnung von Ursache und Wirkung, von Inhalt und Form, von formalen Darstellungsmitteln als Auslösung innerlicher Erregungen. Grade diese Fresken Giottos bringen uns die Erkenntnis von der Macht der seelischen Ausdruckskräfte in sinnlichen Formen. Wie wundervoll fügt sich Maria auf dem Hochzeitszug oder Christus bei dem Einzug in Jerusalem in die Rhythmik des daherwandelnden Zuges! Schönster rhythmischer Dreiklang herrscht auch sonst zumeist vor; man vergleiche den klaren Zusammenklang der Teile auf der Flucht nach Ägypten, oder auf der Auferstehung u. a.! Überall spüren wir es deutlich: der Geist der Konzentration ringt sich langsam durch, so etwa auf der Gefangennahme, ohne daß es freilich schon zum strengen System würde. Er schafft vielmehr aus der Empfindung und so gelingt ihm auch die Wirkung bei anderer Teilung. Auf der Auferweckung des Lazarus steht die wundervolle Profilgestalt Christi ganz auf der linken Seite. Und doch vermag sie dank der hoheitsvollen Haltung und beherrschenden Silhouette, in der dies hellbeleuchtete Profil und die wunderwirkende Hand vor dem tiefblauen Himmel stehen, das Gegengewicht zu den Massen zu bilden. Auf der Beweinung verlegt er das Schwergewicht auf die linke Bildhälfte und doch verliert die Komposition nicht das Gleichgewicht dank des fein abgewogenen Abklingens der Erregung und der Massenverteilung auf der anderen Seite.

Gerade auf diese Verarbeitung geistiger Art möchte ich das allerbedeutendste Gewicht legen. Die Komposition Giottos erhebt sich damit weit über die des materiellen Gleichgewichtes der Massen oder die der schönheitlichen Linienrhythmik heraus. Ich meine damit überwindet die Renaissance das Prinzip der Antike von der absoluten Herrschaft der sinnlichen Materie. Gewiß steckt in diesem Hineinarbeiten des Geistigen in das Materielle in der Hauptsache der ethische Gewinn, den das Mittelalter bzw. das Christentum für die Menschheit bedeutete. Kunst ist nicht nur Sinnlichkeit oder das Zusammenspiel materieller Gewalten in Körperlichkeit und Linie, es ist auch seelische Betätigung, geistige Verarbeitung. Das Kunstwerk hat ein Innerliches, ein Erlebnis geistiger Art zu künden und dieses Erlebnis möglichst klar, sichtbar zu machen, es in der Sprache der Formen

lebendig werden zu lassen. Das ist die Tat der Renaissance, wie sie hier mit Giotto beginnt und in Raffael wie Michelangelo endet. Weil die Gestalten uns auch innerlich etwas bedeuten, weil sie uns religiöse Ereignisse schildern, vermögen sie auch bald gewichtiger und bedeutsamer zu wirken. Nun ist es die Aufgabe des gestaltenden Meisters, sinnliche Werte zu finden, etwa indem er wie gesagt einem ruhelosen Wirrsal unsicherer Linien eine große, beherrschende Profillinie gegenüberstellt oder alle Linien auf das Aktionszentrum zusammenführt. Die Phantasie und Kraft des beherrschenden Geistes haben hier ihre schöpferischen Leistungen zu vollbringen. Von hier zu Raffaels Stanzen, zur Messe von Bolsena, welch einheitlicher Geisteszug!

Aber bei aller Freiheit bewahren auch diese Arbeiten noch einen guten Teil von kindlicher Befangenheit einer Kunst, die eben erst in ihren ersten Entwicklungen steht. Die Malerei ist noch nicht frei, sie kennt weder die sinnliche Materie der Form, noch den Bildraum. Ebenso wie die Figuren unkörperlich sind, so sind die Darstellungen noch unräumlich; die Erzählungen sind streng flächig gehalten, kaum daß man von einer reliefmäßigen Behandlung reden könnte. Am ehesten zeigen noch Innendarstellungen Ansätze zu einer kubischen Behandlung des Raumes, indem eine Art Kasten mit schrägen Seitenwänden zusammengebaut wird. Fortgeschrittener in der Körperlichkeit ist die Geißelung, wo die Gruppe um Christi zu einer kubischen Masse werden will und die Gestalten rechts in starker Überschneidung hintereinandergerückt sind. Auch leise Ansätze zur Tiefenbewegung finden sich, so auf der Kreuzschleppung bei der rechten Rückenfigur oder auf der Begegnung von Joachim und Anna, wo die goldene Pforte zu einem festen, leicht schräggestellten Stadttor mit Durchblick wird, so daß sich eine leise Diagonalbewegung in die Tiefe hinein ergibt.

Lag schon in der bewußten Auslösung von Wirkung und Gegenwirkung, von Inhalt und Form, von Ausdruck und Komposition ein gewaltiger, beherrschender Wille, so mußte die Fähigkeit, das Bedeutsame zu packen und in den Mittelpunkt der Wirkung zu setzen, zu weiteren großen Schlußfolgerungen kommen. Im Laufe der Jahre entwickelte der Künstler ein bewußtes System des Aufbaues, wobei die Idee des zentralen Aufbaues der Komposition mehr und mehr die Oberhand gewinnt. Das war eine grundlegende Errungenschaft auch gegenüber der Antike. Diese hat, vielleicht unter Einfluß von Vasenmalerei und Reliefftries an Triumphbogen und Prunksäulen den erzählenden Reliefstreifen bevorzugt.

Man denkt dabei auch an die Malereien der Pergamentrollen oder an die Sarkophagreliefs. Giotto macht hier endgültig aller Streifenbildung ein Ende und schafft durch strenge Scheidung der Erzählungen das, was wir geschlossenes Bildfeld heißen. Aber er hat sich nicht mit der äußerlichen

Abb. 283. Donatello, Eselswunder. Bronzerelief. Nach 1443. Santo, Padua.

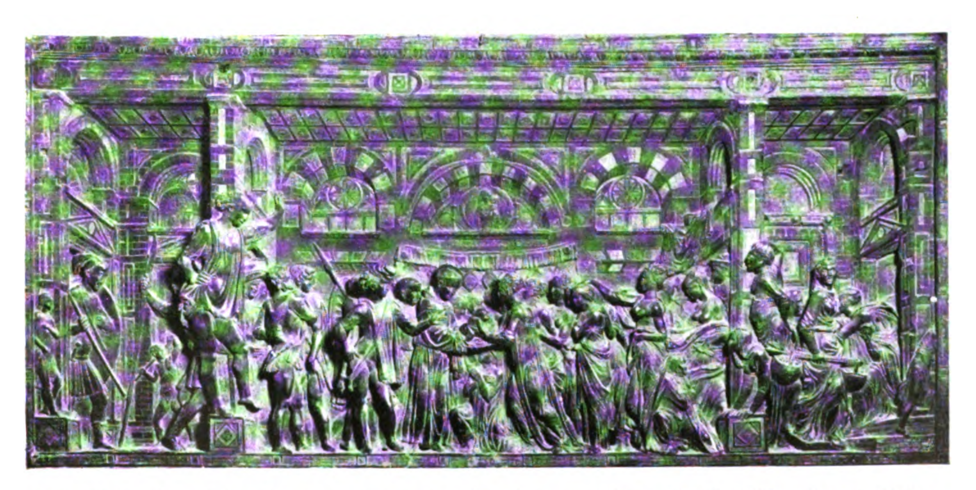


Abb. 284. Donatello, Antonius lehrt den Säugling sprechen. Nach 1443. Santo, Padua.

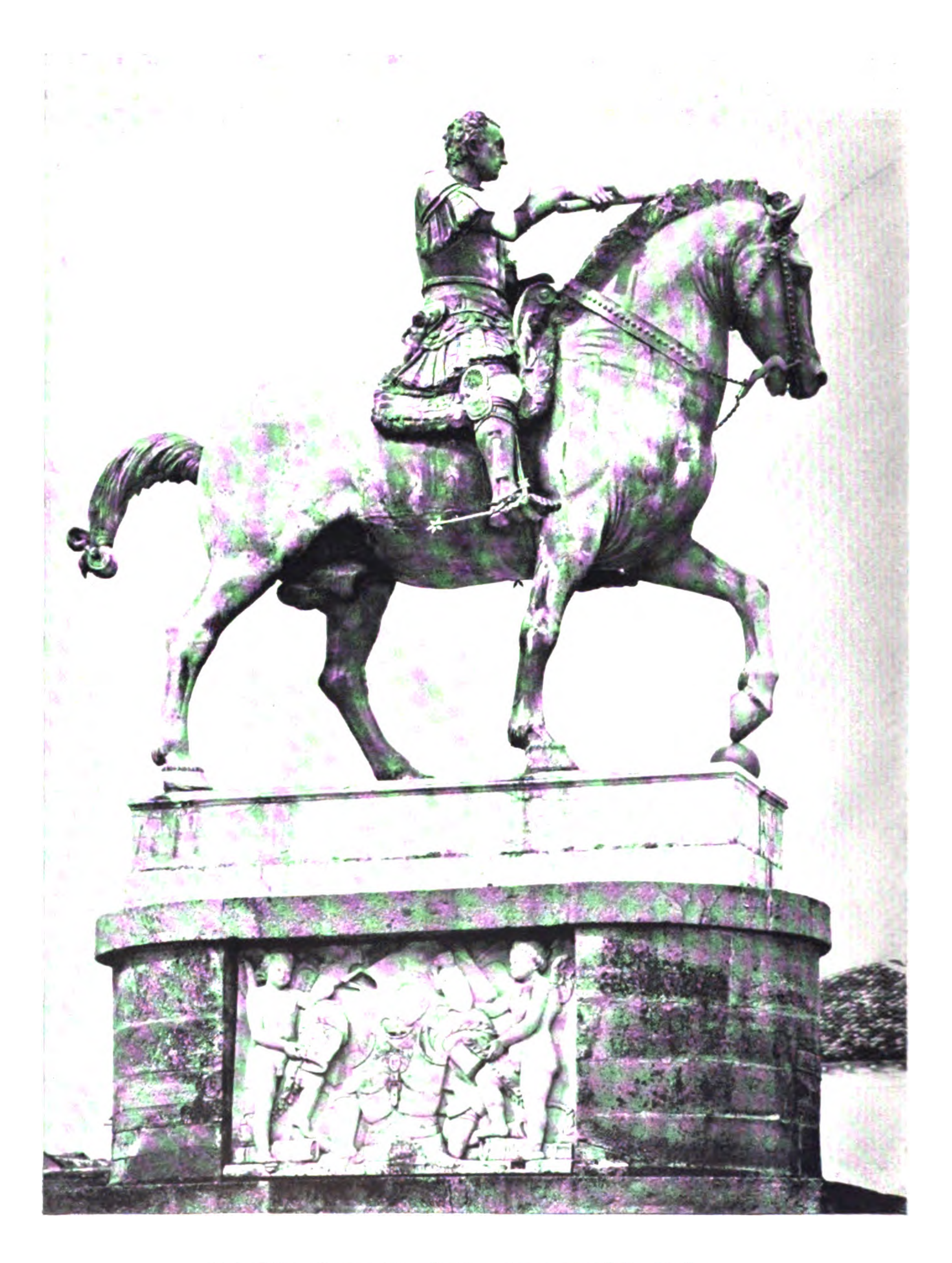


Abb. 285. Donatello, Gattamelata. 1446/7. Padua.

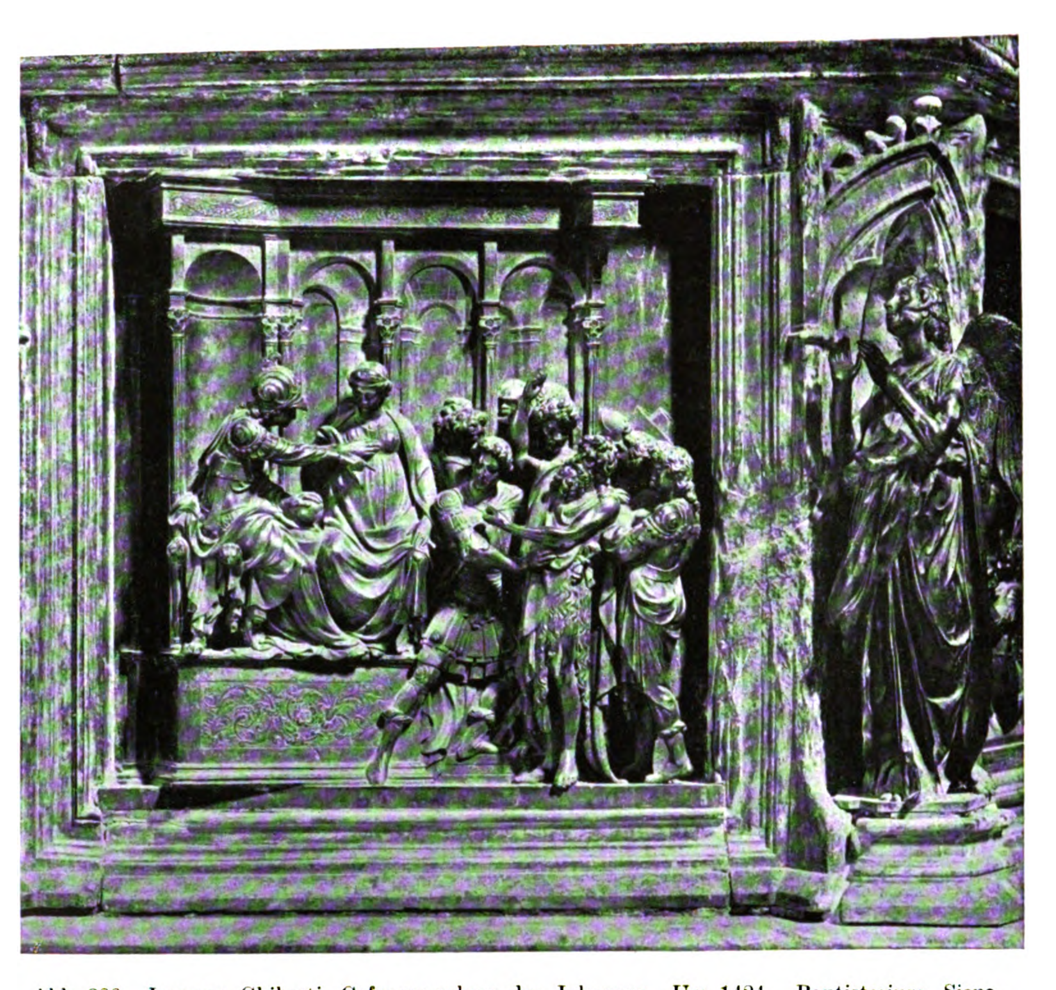


Abb. 286. Lorenzo Ghiberti, Gefangennahme des Johannes. Um 1424. Baptisterium, Siena.



Abb. 287. Lorenzo Ghiberti, Paradiesespforte. 1425—52. Baptisterium, Florenz.

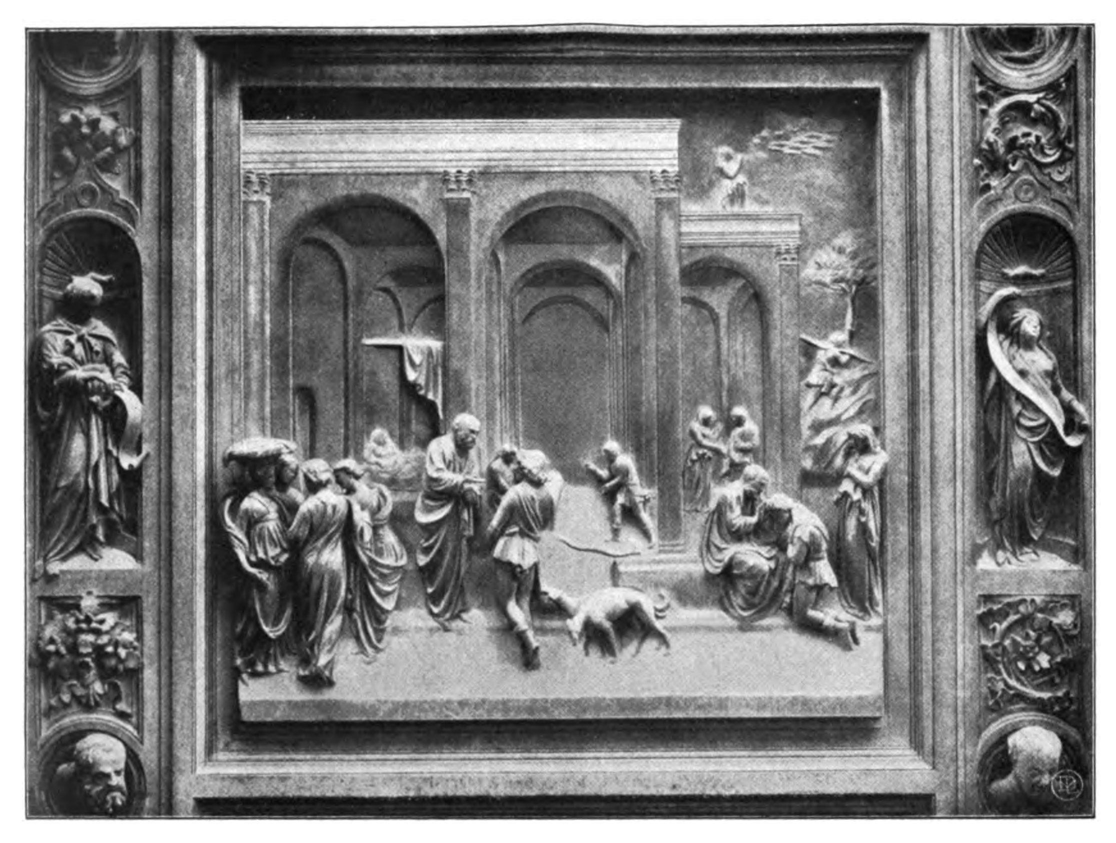


Abb. 288. Lorenzo Ghiberti, Jacob und Esau. Baptisterium, Florenz.

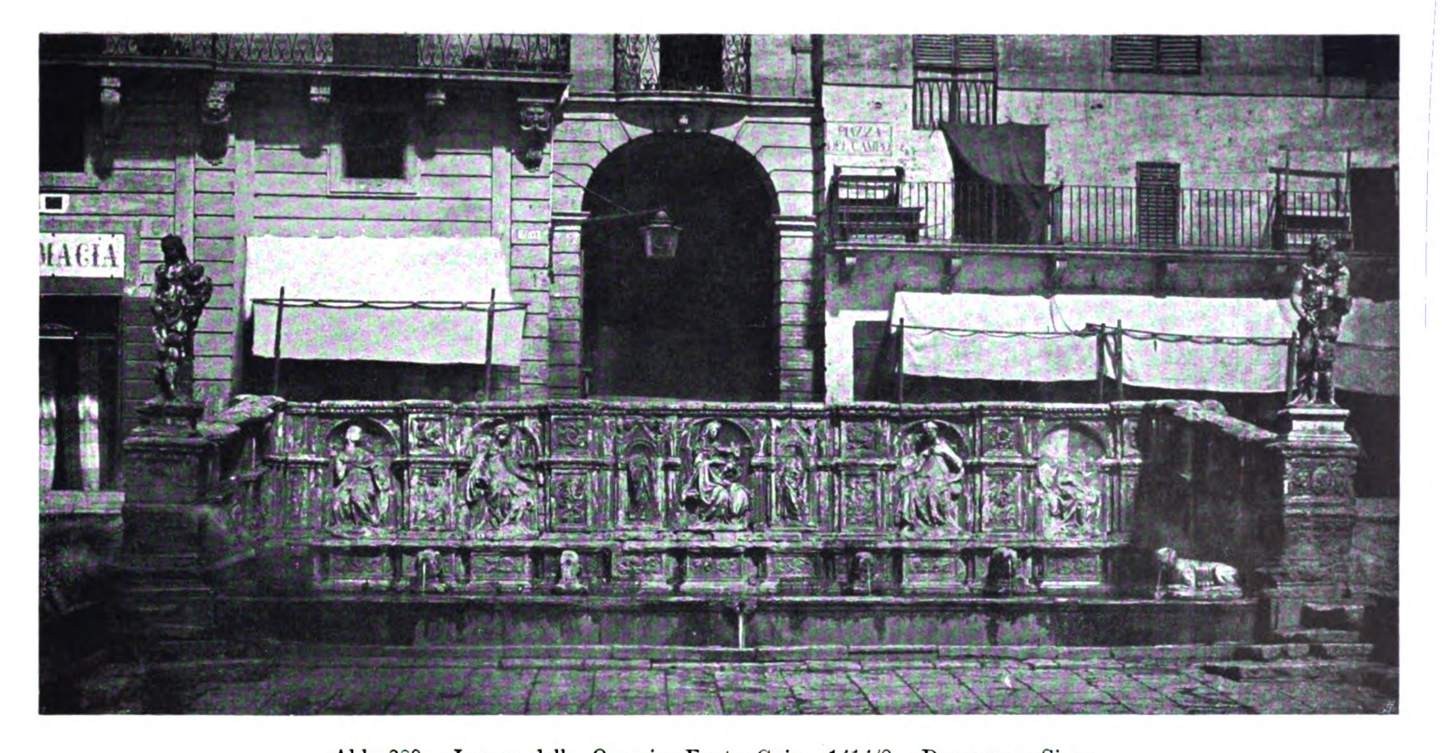


Abb. 289. Jacopo della Quercia, Fonte Gaja. 1414/8. Domopera, Siena.



Abb. 290. **Jacopo della Quercia, Madonna und Vertreibung. 1414/8. Domopera, Siena.**



Abb. 291. Jacopo della Quercia, Fides. 1418.
Domopera, Siena.



Abb. 292. Jacopo della Quercia, Sapientia. 1418.
Domopera, Siena.

Trennung der Felder begnügt, sondern, indem er dieselben auch bewußt nach rechts und links abgrenzt und zu gleicher Zeit die Figuren der Mitte zuwendet, eine konzentrische Komposition geschaffen. Damit ist die Malerei als Kunst der Figuren- und Gruppenkomposition frei geworden und es beginnt die große Geschichte des komponierten Bildes. Daß aber die Malerei mit ihren Prinzipien selbst in dem zur plastischen Form hinneigenden Italien zum Siege gelangt, verdankt sie der großen Zielsicherheit, der genialischen Erkenntniskraft des seherischen Geistes Giotto, der klar die konzentrische Bildgestaltung als Aufgabe der Malerei erkennt. Giovanni Pisanos kühner Reliefkomposition und der fabelhaften Kraft, eine optische Wirkung zu schaffen, gedenkend, sehen wir Giottos Leistung wesentlich in der Konsequenz, mit der er seine Gedanken verarbeitet und in höchster Vorstellungsklarheit zusammenfaßt.

Seine späten Fresken in S. Croce zu Florenz (1318/19) erweisen dieses starke Bewußtwerden der neuen Kompositionsgesetze, die zugleich Hauptteil der italienischen Kunst werden sollten. In der Bardikapelle hat Giotto das Leben des hl. Franziskus geschildert und der Abstand, den diese Darstellungen gegenüber denen in Assisi ausmachen, bezeichnet den Fortschritt, den seine Kunst über seine Zeit bedeutet. In der Schilderung der Umgebung beharrt er im Verzicht auf Wirklichkeitswirkung. Wenn er einen Bau als Hintergrund gibt, oder Interieurräume darstellt, ist es immer die gleiche Unzulänglichkeit. Alles ist viel zu klein und nur andeutend gegeben. In der geschickten Aufteilung der Flächen und dem feinen Sinn für ein festes Liniengerüste offenbart sich Giottos künstlerische Empfindsamkeit am reichsten. Wie unendlich zart begleiten die Linien der Architektur auf dem Tod des hl. Franz (Abb. 255) die Figurengruppen, mit diesen sich in ruhiger Horizontale haltend oder da, wo die Figuren stehen, mit ihnen aufstrebend. Die bedeutsame Entwicklung der Komposition zur Zentralisierung der Figuren wird ebenfalls klar. Schon auf den obersten Fresken ist die Absicht auf Abschluß des Bildes nach außen sichtbar. Rechts und links je eine korrespondierende, nach der Mitte gerichtete Gruppe. Das Prinzip der Symmetrie in harmonischer Gruppierung beider Bildhälften nach der Mitte hin ergab sich aus der Zentralisierung notwendig und beherrschte weiterhin die Renaissance.

Der hl. Franziskus vor dem Sultan und die Totenmesse sind im gleichen Sinne bedeutsam und zugleich interessant in der Verschiedenartigkeit der Lösung. Auf ersterem Fresko beherrscht die erhöhte, schmale Mitte mit den steigenden Linien des Thrones das Bildfeld, während die Seiten in breiter Horizontale ausladen. Mit welch geringen Mitteln der Künstler das Bedeutsame in der Darstellung herauszubringen versteht! Die stark kontrapostliche Geste des Sultans wird zur auslösenden Linie im Bild,

indem der Arm und die Blickwendung allein eine bedeutsam wirkende Diagonale gegenüber schlichten und vertikalen Hauptlinien angeben. Zugleich sei darauf hingewiesen, wie der Künstler mit Geste und Blick die beiden Bildteile rechts und links verbindet. Das ist ein ganz hervorragendes Renaissance-Motiv, das in Leonardo da Vinci und Raffael seine glänzendste Gestaltung gefunden hat. Rechts beherrscht der hl. Franz als einzige Profilgestalt, groß in der sprechenden Geste und Haltung, die ganze Seite.

Wesentlich anders ist die Totenmesse (Abb. 255) gruppiert. Bei breit in die Horizontale gelagerter Mitte steigen an den Seiten die Teile, sowohl die Figuren, wie die Architektur, auf. Dabei zeichnet sich das Bild durch wundervolle Rhythmik in der Figurenverteilung aus, die von einem kaum zu bezeichnenden Feingefühl in dem Steigen und Fallen der Bewegung zum Toten hin ist. Die klare Konzentration des Blickes hin auf das Gesicht des Toten kommt hinzu, in allem durchaus vergleichbar mit der Beweinung in Padua (Abb. 254), die es nicht in der Dramatik des Momentes, aber in der stillen, ruhevollen Abklärung der Stimmung überragt.

Einen Schritt vorwärts in das Reich der räumlichen Wirklichkeit scheinen die Fresken der Peruzzikapelle mit der Legende der beiden Johannes zu wagen, die harte Linienführung in Umriß wie Innenzeichnung der Gestalten schwindet. Besonders am Gewand zeigen sich Ansätze zu weicher, mehr toniger Licht- und Schattenwirkung. Die Falten legen sich voller und runder um die Formen; die Gestalten sind massiger geworden, sie erhalten etwas Blockartiges und füllen ganz anders als bisher den Rahmen. Auch die Architektur schiebt sich körperlicher in den Raum hinein, wenn sie auch immer noch nicht das rechte Naturmaß zu den Figuren gewonnen hat. Wie der Künstler bei den Figuren Überschneidungen wagt, so auch in der Architektur, die er gern schief stellt und wo er gelegentlich wenigstens Ahnungen von Raumtiefe bringt. Auch die Beweglichkeit der Figuren hat zugenommen, so etwa bei den drei wandelnden Gestalten links auf der Verkündigung an Joachim mit feiner Betonung der aus der Tiefe herangeführten Bewegung. Der Tanz der Salome ist interessant wegen des Versuches einer stärkeren Belebung des Ausdruckes: die Neugier, das Zusammenschauern bei den Figuren rechts von Salome, ähnliche Sentimente bei Herodes und seinen Gästen. In der leichten Verstreuung der Figuren im Raum, der kühnen Überschneidung des einen Kopfes durch die Gestalt des Soldaten, offenbart sich weiterhin schon eine gewisse Vorstellung von Raumtiefe.

Noch großartiger sind die Fresken der Legende des Johannes Evangelista. Johannes auf Patmos ist eine naive Darstellung der Insel, auf der Johannes wie auf einem Floß sitzt, die Auferweckung der Drusiana ein erster Versuch, die Volksmassen, die sich rechts und links mit starker

Richtung nach der Mitte gruppieren, eindrucksvoll zu geben. Es ist nicht das strenge Schema der Dreiteilung, sondern eine freiere Handhabung derselben und auch nicht mehr die scharfe Herausarbeitung abgrenzender Linien in strenger Rhythmik der Bewegungen. Die Stadtmauer im Grunde entwickelt sich diagonal in die Tiefe hinein. Die Massenanhäufung in Figur wie Architektur hat bedeutend zugenommen. Das Höchste jedoch, was Giotto geschaffen, ist das unterste Fresko der Auferstehung des Johannes (Abb. 256). Die Architektur ist zwar primitiv und nichts als Umrahmung, aber die Figuren sind von außerordentlichem Reichtum in Bewegung, Ausdruck, Gruppierung. Sie haben Gestalt und Masse gewonnen, indem die Gewandung bedeutend schwerer gebildet ist und bis zum Boden fällt. Die aufschwebende Figur des Johannes bildet die beherrschende Mitte. Die Vertikalen der Architektur stützen die Diagonale der sich emporhebenden Gestalt, bei der aller Ausdruck in den nach oben gerichteten Blick hineingelegt ist. Was an Breite der Fläche und Figurenzahl rechts mehr gegeben ist, wird links durch die Vielfältigkeit der dicht zusammengedrängten Gestalten ersetzt. Die Figuren rechts sind fast starr aufragend, die Gestalten links in lebhafter Erregung, in verschiedenfachen Neigungen, unruhigen Gesten in das leere Grab herabschauend. Sie sehen scheints den Toten nicht, sondern nur die Leere des Grabes, während rechts ein blendender Strahl die Zuschauer trifft und den einen zu Boden geworfen hat. Links ein strahlenartiges Liniengewirr, rechts die ruhigen Vertikalen. Dazu sind die Figuren zu geschlossenen Gruppen, zu schweren Massen zusammengeballt, während früher jede einzelne Gestalt möglichst klar im Umriß für sich dastand. Auch die Gesichter sind weicher, voller gebildet und zeigen wenigstens einen Ansatz zu plastischer Modellierung, wie auch die Gewandung sinnlicher geworden ist.

So liegen in diesem Fresko, das zugleich die letzte erhaltene, malerische Leistung Giottos ist, Ansätze zu einer form- und raumbildenden Gestaltung. Hier knüpft Masaccio an und hat, wie Zeichnungen erweisen, Michelangelo sich gebildet. Wie die Hochrenaissance das Thema der Auferstehung und Verklärung gebildet hat, das zeigt der Blick auf Raffaels Transfiguration. Welch gewaltige Darstellungsenergien mußten frei werden, um aus der mystischen Irrealität Giottos diese sinnliche Überfülle und Kontrastlichkeit werden zu lassen! Aber in Giotto liegt der Anstieg, den die Renaissance in der Gewinnung sinnlicher Darstellungsmittel erklommen hat.

Insofern steckt er noch im Mittelalter drinnen, daß ihm die sinnliche Form an sich nichts gilt, sondern nur als Ausdruckswert innerer Gefühle und Gedanken. Zwar kommt er schon darüber hinaus, daß der Künstler in den Darstellungen nur mehr Symbole bringen soll. Ist er in mancher Hinsicht auch noch Gotiker, so erhebt er sich in der beherrschenden Kraft seines

klardenkenden, ordnenden Geistes zum Renaissancemenschen. Es wird ein bewußtes, starkes Menschentum edelster, individueller Art in dieser innigen und wahrhaftigen Durchdringung der Darstellungen mit Innerlichkeit offenbar. Alles, was das bisherige Mittelalter, was der Byzantinismus in asketischem Manierismus, die nordische Gotik in mysteriöser Verklärtheit gegeben hat, steht zurück hinter dem, was Giotto in der Sichtbarmachung des religiösen Gedankens der Gottesidee, der Wiedergabe der Wundertaten christlichen Glaubens zu formen vermochte. Die religiöse Malerei der Renaissance, Leonardos und Raffaels geniale Schöpfungen, vielleicht alles, was die moderne Kunst an Durchgeistigung menschlicher Ereignisse im Bild je geschaffen hat, ist ohne Giotto kaum denkbar. Er hat als erster in der Weltgeschichte der Kunst die Lösung gebracht, wie man Ideen versinnlicht, wie man eine Gestalt nicht nur zum körperlichen Mittelpunkt einer Gruppe, sondern auch zum Aktionszentrum einer Handlung macht, wie eine Handbewegung oder ein Augenaufschlag zum auslösenden Faktor eines Ereignisses, der inneren Erregung von Massen wird.

Daß nun Linie und Fläche seine Ausdrucksmittel bleiben, daß seine Vorstellungskraft auf ein gewisses Maß sinnlicher Realität beschränkt ist, das lag in dem unentwickelten Zustand der Zeit. Man war noch weitab von schöpferischer Freiheit der Gestaltungsmittel. Damit wird nur das äußere Maß seiner Kunst, das ihm von der Zeit auferlegt war, und die Beschränktheit der Darstellungsmittel gezeichnet. Die geistige Bedeutung seiner Schöpferkraft steht über diesen technischen Fragen. Sie ist in der gestaltenden Phantasie begründet, deren Größe gerade bei der Beschränktheit der Mittel um so überraschender wirkt. Kein Künstler fast scheint das Bild geistig so klar in der Vorstellung vor sich gesehen, so lange mit sich herumgetragen zu haben, wie dieser Giotto. Und das ist zugleich das Imposante seiner schöpferischen Kraft, daß seine Bilder innere Gesichte sind. Und in diesem Visionären liegt zugleich das Mittelalterliche, das Gotische seiner Kunst. Aber es ist nichts weniger denn unklare, verschwommene Mystik, sondern es ist — und das bedeutet schon etwas vom Positivismus der Renaissance — ein bewußtes Schauen des Übersinnlichen im Sinnlichen. Nur ein vom höchsten, religiösen Fühlen und klarsten Denken zugleich erfüllter Geist vermochte solche Bilder innerlich zu erschauen; nur eine von innerlichstem Gottesglauben, von christlicher Liebe erfüllte Seele konnte solch edle Christusgestalt, solch beseelte Wunderszenen gestalten.

So werden Giottos Fresken zu Offenbarungen einer großen Seele. Er ist aber auch der erste große Renaissancemeister im besonderen Sinne. Giotto hat für die ganze Renaissancemalerei die Grundlagen der großen Figurenkomposition geschaffen. Ohne daß er in der einzigen Fähigkeit

zu geistiger Konzentration diese Gesetze geschaffen hätte, sind die berühmtesten Renaissancewerke, Raffaels Stanzenfresken undenkbar. Giotto brachte das System zu einer fein abgewogenen Gliederung auf Grund rhythmischer Gesetze und in harmonischem Ausgleich der Teile. Das war an sich nichts Neues. Wichtiger ist, daß er in das harmonisch abgewogene System von Figuren und Linien durch individuelle Variationen, durch Verlegung des Schwergewichtes, durch Akzentuieren und Verstärken von Linien oder Bewegungen, durch verschiedene Massenverteilung das geistige Bewegungszentrum gegenüber dem materiell-sinnlichen Gleichgewichtsspiel herauszuheben verstand. Damit ist eines der wichtigsten Momente in der individuellen Gestaltungskraft der modernen Kunst gegenüber der Antike und auch gegenüber der im Ausgleich der Harmonien nach antikem Vorbild noch verklärten mittelalterlichen Kunst erfaßt. Das Abweichen von der Harmonie, ja die Disharmonie — man denke dabei auch an Giovanni Pisano — tritt hier bewußt und groß als Gestaltungsprinzip auf. Alles Individuelle ist ein Abweichen vom Allgemeingültigen, alles Charakteristische eine Variation des Typischen, jede Persönlichkeit lenkt vom unpersönlich Ausgeglichenen ab, bedeutet Widerspruch, Disharmonie. Eine neue Epoche der Kunst beginnt. Ein ewiger Wechsel des Strebens setzt ein, indem bald das bewußt Widerspruchsvolle des einzelnen gegen den allgemeinen Formalismus hervordrängt, bald wieder das Verlangen nach Ausgleich und harmonischem Zusammenstimmen in klassizistischen Stilepochen zum Sieg gelangt.

Ein weiteres wichtiges Moment in seiner Neugestaltung und Bereicherung der Komposition ist die schon herausgehobene Konzentration, der Zusammenschluß der Figuren nach der Mitte hin. Das ist der Beginn der großen, realistischen Renaissancekomposition, die nicht mehr in der stilisierten Fläche oder im Relief verharrt, sondern die Gruppe zu einem lebendigen Organismus werden läßt, den immer neu und vielfältig zu beleben das Streben des leidenschaftlich bewegten Renaissanceindividualismus wird.

Leider ist weiteres von Giottos Hand nicht erhalten. Fresken in Neapel und in der Podesta-Kapelle zu Florenz sind zerstört. Was er neben dem Fresko im Tafelbild geleistet hat, ist unbedeutend. Das Bildchen in der Sakristei von St. Peter, Madonnen in der Akademie zu Florenz und in Bologna, verschiedene Kruzifixe in Florenz haben nichts von des Meisters Größe, wie sie sich im Fresko offenbart. Hier konnte die frische Erzählerfreude des Florentiners nicht zum Austrag kommen und das vielmehr an zeremonielle Form gebundene Altarbild bot nicht gleiche Gelegenheit zu erfinderischer, kompositioneller Gestaltung.

Die letzte schöpferische Tat des Meisters, der seit 1334 Leiter des

Florentiner Dombaues war, ist der Entwurf zum Campanile, dessen schöne, leicht steigende Proportionierung ein weiteres Zeugnis für Giottos Feingefühl in Abwägung der Verhältnisse und Maße ist.

Am Campanile war des weiteren ein Meister tätig, der wie kein anderer das Erbe Giottos angetreten hat: Andrea Pisano (ca. 1273—1348), den wir darum, trotzdem er Bildhauer war, hier besprechen wollen. Offenbar in seiner Jugendzeit unter Giovanni Pisanos Leitung in Pisa tätig — man schreibt ihm sogar die schöne Martinsgruppe am Dom von Lucca (Abb. 236) zu — gerät er in Florenz ganz unter Einfluß Giottos. Das bezeugt vor allem sein 1330/6 vollendetes Meisterwerk, die südliche Bronzetür am Baptisterium (Abb. 257). Nichts von Niccolos Formengröße oder Giovannis Leidenschaftlichkeit, es ist fein abgewogene, empfindsame Linienrhythmik in zierlichem Reliefstil. Kein Heros von Giottos Größe war Andrea Pisano. Immerhin hat er in den vielen, kleinen Kompositionen der Tür, die zugleich wieder die Bronzetechnik zu Ehren bringt, Tüchtiges geschaffen. Nach Giottos Vorbild leistet er von Anfang an auf realistische Schilderungen der Umgebung Verzicht. In der Beschränkung der Darstellungen auf wenige Figuren offenbart er seine Meisterschaft. Von Giotto hat er aber auch das Feingefühl für rhythmische Schwingung in zarter Linie. Manche der Kompositionen, wie etwa die Heimsuchung oder die Überführung der Leiche und die Grablegung sind von entzückender Schönheit der Rhythmik zartesten Linienzuges. Geistreich und empfindsam sind alle diese feinfühligen, wenn auch wenig lebendigen Stücke.

Infolge weitgehender Stilverwandtschaft können wir sogar ein Zusammenarbeiten mit Giotto annehmen, indem wir in den kleinen Reliefs im zweiten Geschoß des von Giotto entworfenen Campanile, an dem er 1336/43 Bauleiter war, Andreas Hand wiedererkennen. Es sind Darstellungen fast genrehafter Art, Allegorien auf die sieben Sakramente, das Handwerk u. a. Manchmal nähert er sich in seiner feinen Zurückhaltung und schönen Schlichtheit der ruhevollen Gestalten klassisch-antiker Auffassung, so etwa auf der „Weberei“ (Abb. 258), wo er mit dem feinen Tongegensatz der weich modellierten Gestalten vor rauhem Hintergrund rechnet. Auf der „Messe“ (Abb. 259) glättet er die Gestalten, zeichnet die Falten in dünnem Linienzug und stellt sie wirkungsvoll in großer Geste vor kleingemusterten Grund. Hier kommt in der kühnen Stellung der Rückenfiguren innerhalb des übereckgestellten Rahmens eine außerordentlich feine Flächenstilisierung heraus. 1347/8 kam Andrea als Dombaumeister nach Orvieto. Höchstens bei einigen strenger geformten Reliefs des Neuen Testamentes an der Fassade könnte man an ihn denken.

Jedenfalls erlischt mit ihm auch in der Plastik das, was Giottos klassische Größe ausmachte, das Gefühl für rhythmische Linien-Schönheit

und zurückhaltende Schlichtheit. Andreas Söhne, Nino, der ihn am Baptisterium und in Orvieto unterstützte, und Tommaso können hier nur genannt werden. Auch die florentinische Plastik kam ebenso wie die Malerei bald stark unter Sieneser Einfluß. Sie verweichlichte und verlor die charaktervolle Größe der Führer so sehr, daß wiederum der Ruf „Zurück zur Natur" erschallen mußte, um ihr von neuem individuelle Werte zu schaffen.

25. Die Lockerung der Grenzen von Malerei und Plastik im erzählenden Genre des Trecento.

Die großen Geister, Giotto und Giovanni Pisano, gingen dahin; sie hatten ihr Lebenswerk mit der ganzen Wucht und Leidenschaftlichkeit des überragenden Genius weit über die Aufnahmefähigkeit der anderen Menschen vollbracht. Die Zeit kam nicht mit; es ergab sich nach dem mächtigen Geistesflug eine gewisse Müdigkeit in der Kunst, gewiß bedingt durch den großen Wandel der Kultur, der sich im 14. Jahrhundert vollzog und den Wechsel der führenden Kräfte herbeiführte, eine gewisse Mattigkeit in der künstlerischen Willenskraft. Ich habe es an anderer Stelle auseinandergesetzt und betont, daß allein schon in der Übergabe der kulturellen Macht des hohen Klerus an die Städte der Untergang des Mittelalters begründet ist. An Stelle der übergeistigen Hochgotik traten vielmehr auf schlichtes Bürgertum und auf sinnliche Wirklichkeit gegründete Kulturen. Wir könnten hier schon die Wiedergeburt des künstlerischen Individualismus, die Renaissance, sehen. Jedenfalls war es eine gewaltige Wegebereitung zum Subjektivismus der Renaissance.

Aber dieses 14. Jahrhundert trägt durchaus den Charakter einer Übergangszeit. Wenn schon Deutschland damals ein schwankendes Zwischenspiel zeigt, so muß dies ebenso von Italien gesagt werden. Auch hier mußte die Gotik ihren Siegeszug vollbringen. Zunächst jedoch gab dieses Ausbreiten der Gotik dem Wesen der Zeit etwas von internationaler Verallgemeinerung. Dann aber, als diese ausgleichende Tat vollbracht war, erwuchsen aus einem überall gemeinsamen Kulturboden Lokalgebilde, nationale Weisen, individuelle Eigenarten heraus. Aber die Nationalisierung der Kunst und ihre Individualisierung ist erst die Leistung des 15. Jahrhunderts gewesen. Über dem 14. Jahrhundert liegt der matte Geist des Nachgebens und Sicheinfügens. Er ist von einem großen, einheitlichen Stilgefühl geleitet, das in allen Künsten gleich bestimmend auftritt und individuellen Regungen nur beschränkt Spielraum läßt. Die Verbindung

mit der Architektur bleibt weiterhin bestehen, ja sie steigert sich anfänglich sogar noch, indem das Spiel der gotischen Linien im Rahmenwerk der Architektur seine Rhythmik als die beherrschende durchsetzt.

So vorteilhaft dies nun zur Förderung der Architektur wie stilgemäßer kunstgewerblicher Erzeugnisse sein mag, die freien Künste mußten unter dem Zwang der dekorativen Linie schwer leiden. So büßt die Plastik ihre gewissermaßen noch aus der Antike ererbte Selbständigkeit ein, so sehr, daß man Niccolo Pisano als letzten Ausklang der Antike, nicht als eine Wiedergeburt bezeichnen möchte. In Giovanni wird freilich ein intensives Körpergefühl wach. Niccolos sonstige Schüler ergeben sich willenlos dem müden Wesen der Zeit. Am ehesten noch von seinem Geiste hat Fra Guglielmo (etwa 1230 bis nach 1313), dessen Hauptwerke, die Kanzel von Pistoja, S. Giovanni fuori, und der Arca des hl. Dominicus in Bologna, S. Domenico, die freilich schon eine bedenkliche Verweichlichung und ein fortschreitendes Nachgeben zu allgemeiner Stilbildung erkennen lassen. Noch sind es die runden Formen des Hochreliefs von Niccolos Art, aber der Figur wie dem Gewand fehlen feste Linie und plastische Realität. Sie fügen sich weich in das Ganze ein. Alle anderen Meister stehen vollkommen im Zeichen der Gotik und sind durchaus abhängig von Giovanni und seiner dünnlinigen Manier, die sich von Siena und Pisa aus über ganz Italien breitete. In Siena selbst ist Tino di Camaino (1270—1337) der Hauptmeister; ein gewisser Gano sei noch genannt. Die Schule faßt mit ersterem und einem Goro di Goro in Neapel Fuß. Lorenzo Maitani trägt sie nach Orvieto, wo er die Domfassade mit sehr interessanten Reliefs schmückt, die z. T. an Niccolo Pisano erinnern, und nach Perugia; Agostino und Angelo da Ventura seien für Arezzo, Francesco und Angelo di Pietro für Cortona genannt. Sie pflegen das Relief in leichter Darstellung und flüchtiger Zeichnung, wie die schönen Reliefs an der Fassade von Orvieto zeigen. Pisa andererseits trägt mit ihrem Hauptmeister Giovanni Balduccio (tätig 1317 bis nach 1349) Giovannis Kunst nach Oberitalien, besonders nach Mailand (Abb. 262). Die Pisaner zeigen, wie auch weitere Meister der Schule, Nino und Tommaso Pisano erweisen, mehr Sinn für die Einzelfigur. Von dem Hauptmeister der Schule, Andrea Pisano, der Giovannis Kunst nach Florenz brachte, ist bei Giotto die Rede gewesen. Diese kleineren Meister in Gefolgschaft der großen bilden nur Ausläufer und Bindeglieder, nicht neue Höhepunkte in der großen Entwicklung. Ihre individuelle Bedeutung tritt hinter den allgemeinen Werten zurück. Es lohnt sich nicht, der einzelnen Entwicklung nachzugehen, sondern es genügt, ihre Auffassung an verschiedenen Aufgaben, die in der Zeit den Künstlern gestellt wurden, zu charakterisieren. Nur in leisen Variationen des hergebrachten Schemas kommt ihre Natur zu bescheidener Aussprache.

Die Aufgaben, die der Plastik gestellt werden, sind ziemlich gleichmäßig. Maßgebend wird das von Niccolo an seiner Pisaner Kanzel zum ersten Male gegebene und in Siena weiter entwickelte Schema der Verbindung des erzählenden Reliefs mit der Freifigur, sagen wir besser Einzelfigur. Denn diese Freifigur ist noch nicht die selbständige Freifigur wie in der eigentlichen Renaissance, sondern dieselbe ist noch gebunden, noch nicht losgelöst aus der dekorativen Umrahmung; sie ist im Grunde noch Nischen- oder Reliefeinzelfigur. Von einer Entwicklung der Freifigur kann darum noch nicht die Rede sein, weil der Sinn für den statuarischen Organismus, für en Realismus der menschlichen Gestalt noch nicht geweckt war. Denn Niccolo hatte trotz der scheinbar statuarischen Auffassung für das organische Leben des Körpers keinen Sinn und auch Giovanni arbeitet in das Bewegungsspiel noch außerhalb des Organismus laufende Linien hinein. Die Gewandung und ihr Linienschwung tun ihm zum Ausdruck der Leidenschaften dieselben Dienste. Die nächstfolgenden Geschlechter haben nichts Neues dazugebracht. Es läuft bei diesen matten Epigonen alles auf den Ausgleich der Gegensätze, die Glättung der Ecken und Eigenwilligkeiten aus.

Die Kanzel verschwindet fast ganz vom Repertoire und an ihre Stelle tritt das Grabdenkmal. Schon Arnulfo hatte auf Erweiterung des figürlichen Schmuckes am Grabmal hingearbeitet und die musivische Dekoration damit verbindend den neuen Typus des Wandgrabes im Grabmal des Kardinals de Braye zu Orvieto geschaffen (Abb. 245). Der Verstorbene wird einmal als Toter im Sarkophag ruhend gegeben und zwei Engel ziehen den Vorhang zurück, der an Stelle der noch nicht eingesetzten Vorderplatte nach vorn den Abschluß gibt. Ferner erscheint der Tote noch knieend vor der thronenden Madonna und vom hl. Petrus empfohlen. Dieser Typus hat im Trecento weitgehende Entfaltung gefunden. Die verschiedenfachsten Variationen finden sich. Vor allem kommt das Relief hinzu, welches zum Schmuck des Sarkophages verwendet wird. Bald als erzählendes Relief wie bei Nino Pisano in Pisa und in der Reihe der Professorengräber, bald mit Einzelfiguren verbunden, bald als Einzelrelief in allegorischen Figuren oder Prophetengestalten (cf. Denkmäler in S. Chiara zu Neapel). Die Figur des Toten wird auf eine Bahre über dem Sarkophag emporgehoben. Das Motiv mit dem zurückgezogenen Vorhang ist zu einem Baldachin, der an den vier Ecken von je einem Engel zurückgenommen wird, weiterentwickelt. Die Madonna endlich, die auf Arnulfos Aufbau noch statuarisch für sich war, schließt sich mit den Heiligen und den knieenden Toten zu einer Gruppe zusammen, die unter ein gotisches Tabernakel gestellt wird.

Tino di Camaino, der auch in Pisa das Grabmal Kaiser Heinrichs VII. schuf, hat im Grabmal des Riccardo Petroni im Dom zu Siena (1315—21) das eigentliche Muster für diese figurenreichen Aufbauten gegeben. Der

künstlerische Fortschritt gegenüber dem Aufbau Arnulfos ist ein kompositioneller. Das Ganze schließt sich besser zusammen. Es erhebt sich in drei nach oben verlaufenden Gliedern: der reliefgeschmückte Sarkophag als Untersatz, dann der Tote auf der Bahre unter Baldachin als Hauptstück, endlich die Madonna mit Heiligen als Bekrönung. Damit ist der architektonisch-dekorative Zusammenschluß gewonnen, aber weder für die Entwicklung der Freifigur noch für die des Reliefs ist hier Fruchtbringendes geleistet. Beide sinken zu dekorativen Werten herab. Die Redeweise wird zwar flüssiger, leichter, aber auch oberflächlicher und unplastischer. Denn nicht Klarheit der künstlerischen Vorstellung, sondern die Leichtigkeit der Erzählung zeichnen die Werke der Zeit aus. Variationen des Typus sind, daß die Madonna direkt auf den Sarg gestellt wird oder daß der Tote mit oder ohne Madonna als Sitzfigur auf dem Sarg gegeben ist, so etwa bei Tino di Camainos Antonio d'Orso im Dom zu Florenz u. a.

Wenn dieser Grabmalstypus durchaus Wandgrab war, so entwickelt sich daneben die freistehende Arca, der auf Säulen oder Karyatiden ruhende freistehende Heiligenschrein. Die Arca des hl. Domenikus in S. Domenico zu Bologna von Fra Guglielmo ist der eigentliche Urtypus. Auf Säulen ruhend ist die Arca ringsum mit Reliefs aus dem Leben des Heiligen und Heiligenfiguren geschmückt. Hier sind die Reminiszenzen an den Kanzeltypus Niccolos wirksam. Dieser Typus erhält seine reichste Entfaltung in Balduccios Arca des hl. Petrus Martyr zu Mailand (Abb. 362). Offenbar hat Giovanni Pisanos Kanzel in Pisa mit ihren reichentwickelten figurierten Pfeilern eingewirkt. An Stelle der Säulen sind acht allegorische Einzelgestalten der Tugenden getreten. Aber auch da zeigt sich in der Masse von Reliefs und Figuren dasselbe Versinken individueller Gestaltung in allgemeiner Typisierung und die Opferung realistischer Einzeldurchbildung der geschlossenen, vielmehr dekorativen Haltung zuliebe. Ein gotisches Tabernakel bildet die Bekrönung. Auch weiterhin hat sich das Einzeltabernakel entwickelt, sei es am Außenbau der Kirchen, wie an S. Michele im Borgo zu Pisa oder dort am Camposanto, sei es auf den Altären, wie in S. Maria della Spina (später in Renaissanceform umgewandelt). Auch hier überwiegt das Dekorative.

Am ehesten verdient der Florentiner Andrea Orcagna (1329—68), der zugleich Maler war, aus der Reihe der Bildhauer herausgehoben zu werden. Sein Hauptwerk ist das große Tabernakel in Orsanmichele zu Florenz. Stark dekorative Neigungen treten in dem Zusammenarbeiten mit farbigem Glasmosaik und reichem, gotischem Rahmenwerk hervor. Nirgends ist noch plastische Formgröße. Besonders im Relief hat er Interessantes geschaffen. Man wird die leichte, gewandte Art, mit der hier das Figürliche mit dem Hintergrund zusammengehalten ist, anerkennen.

Man fühlt zugleich durch, daß ein Meister vor uns steht, der im erzählenden Fresko tätig war und mit gewissen, wenn auch beschränkten malerischen Wirkungen zu arbeiten versteht. Nur die Vermählung der Maria (Abb. 260) sei hier als Beispiel angeführt. Ganz bildmäßig in den Rahmen hineingestellt zeigt die Reliefbehandlung gewisse malerische Freiheit, so etwa wie die Gestalten links aus der Tiefe kommen. In der Behandlung der Figuren tritt ein weiteres Anschwellen zu sinnlicher Formweichheit hervor, aber auch das vielmehr im malerischen denn im formplastischen Stile.

Dies Trecento ist eine unpersönliche Zeit. Die Grenzen der Künste sind nur schwach gezogen. Die Meister waren oft als Architekten, Bildhauer und Maler zugleich tätig, wie eben genannter Andrea Orcagna. Sie neigen darum zu dekorativen Effekten. Altäre, überschüttet mit Figuren, Reliefs, Ornament, farbigem Mosaik sind allerorts zu finden. Reich ist Bologna, wo die Jacobello und Pier Paolo delle Massegne in S. Francesco einen besonders glänzenden Aufbau geschaffen haben. Aber dies reiche Durcheinander von Figuren und Reliefs verschiedenen Maßstabes barg große Gefahren in sich; es ist ein mehr spielerisch-buntes Gestalten, denn ein wirklich großes Streben. Interessanter ist das stark gotisierte Oberitalien.

Leichter jedoch und vielfältiger hat sich die Zeit in der Malerei ausgesprochen, nachdem ihr nun einmal Giotto die Zunge gelöst und das Handwerkszeug im Wandfresko freigemacht hatte. Freilich geht all das, was Giottos Können auszeichnet, die feine Belebung des Ausdrucks und zusammenfassende Gliederung der Kompositionen, zunächst verloren. Übersprudelnde Erzählerfreude packt die bald geschwätzig werdende Kunst und läßt auf unendlichen Wandflächen der italienischen Kirchen lange Reihen von Heiligenlegenden in Fresko, das mehr als die Glasmalereien des Nordens und ihre schwerfällige Technik für leichte Darstellung Raum gab, erstehen. Neben einem Sichausleben in genrehaften Nebensächlichkeiten, wobei freilich manches Stück Natur fein belauscht wird, zeigen sich Neigungen zu Übertreibungen, sei es in grob naturalistischer Charakteristik, sei es in süßlicher Gefühlsweichheit. Dabei kommt manches feine Empfinden zur Sprache. Aber man begibt sich doch hinweg von der kraftvollen Gestaltung Giottos. Zu gleicher Zeit ist es bezeichnend, daß Florenz, das im großen immer Führer in der italienischen Kunst war, zurücktritt und sich sogar einer anderen Schule unterordnet, die als ehrgeizige Nebenbuhlerin gegen sie auftrat, der Schule von Siena.

Siena hatte seit dem Erwachen neuen Schöpferdranges in Italien, d. h. seit dem 13. Jahrhundert, den Ehrgeiz, etwas Besonderes in der Kultur des Landes bedeuten zu wollen. Fast gleichzeitig mit Pisa zeigt sich dort um die Mitte des Jahrhunderts ein mächtiges Aufwärtsstreben. Mit offenen Armen

nimmt man die Gotik auf. Nirgends sonst scheint die Überleitung aus dem Byzantinismus in die Gotik gleich schnell und hastig. Der romanische Stil, der doch in Pisa so lebendig war, fällt fast ganz aus. Selbst die Pisaner Meister, welche 1264 nach Siena kamen, die dortige Domkanzel auszuführen, scheinen erst in Siena die Schwenkung ins Gotische gemacht zu haben. Eine Reihe tüchtiger Plastiker, unter denen Tino di Camaino und Lorenzo Maitani († 1330) hervorgehoben zu werden verdienen, bezeugen diese gotischen Neigungen des weiteren. Ja, man ist gern geneigt, das Überhandnehmen gotischer, weichflüssiger Geschmeidigkeit in Florenz auf Sieneser Einfluß zurückzuführen und Meister, wie Nino Pisano in Abhängigkeit von L. Maitani zu bringen. Immerhin hat diese Sieneser Plastik wenig Erhebendes in ihrer gotisierenden Verweichlichung.

Besser steht es in der Malerei, bei der jene zarte Empfindsamkeit für feinere Stimmungen besser zur Geltung kommt. Siena übernahm anfänglich sogar direkt die Führung. Schon 1291 gab es dort eine Malerinnung, während in Florenz die Maler der Zunft der medici e speziali zugeordnet waren. In der Via dei Maestri oder dei pittori war eine große Malerkolonie, aus der Duccio da Buonsignori (ca. 1260—1313) als erster, bedeutender Meister hervorwuchs. Nicht das Wandfresko, sondern das Tafelbild wurde kultiviert, eine Technik, die freilich noch lange in Abhängigkeit von byzantinischer Manier gestanden hat. Seine 1311 unter großem Gepränge nach dem Dom überführte Madonna zeigt ebenso wie seine Madonna Rucellai (von 1285) noch durchaus altertümliche Züge, nicht nur in den byzantinischen Typen, der mangelhaften Realität in Zeichnung und Modellierung, sondern auch im Karnat, wo ein grünlicher Unterton das Fleisch fahl erscheinen läßt, und in den emailartig schillernden Farben der Gewänder, denen viel Gold, Azurblau und Violett beigemischt sind. Die goldenen Faltenlinien wirken besonders altertümlich. Am meisten Reiz haben seine miniaturhaft kleinen Erzählungen der Rückseite, die vielleicht als die hervorragendste, neutestamentliche Bilderbibel vor Giotto gelten können. Byzantinische Vorbilder mit mancherlei aus der Antike geretteten Zügen (cf. die Frauen am Grabe) sind überall zu erkennen. Immer sind es die passiven, sentimentalen, nicht dramatischen Momente, die dem Meister am besten gelingen, etwa genrehafte Motive bei der Schilderung von Volksszenen und architektonische Durchblicke (cf. Einzug in Jerusalem). Wie weich und verschwommen trotzdem Formgebung und Gewandbildung im einzelnen sind, dafür genüge ein Vergleich der Frauen am Grabe auf einer der kleinen Darstellungen mit Gestalten Giottos. Ganz abgesehen davon, daß er im kleinsten Format arbeitet und nicht über miniaturhaft zartes, aber ängstliches Zugreifen herauskommt, hat er beinahe etwas durchaus Weiches, fast musikalisch Schwingendes im Fluß der umhüllenden Mantel-

falten. Noch ist die Gotik nicht da und doch wirkt es gotisch; so sehr berühren sich Byzantinismus und Gotik.

Auch andere Darstellungen sienesischer Künstler der Zeit reizen zum Vergleich. So hat ein Simone Martini (1283—1344) im Jahre 1328 im Rathaus zu Siena ein Reiterbildnis des Guidoriccio da Foglione geschaffen, dessen weiches, harmonisch-schwingendes Linienspiel und schillernder Duft schöner Farben wiederum sienesische Gotik bedeuten (Abb. 263). Farbiger, reichgemusterter Stoff umhüllt gleichmäßig Pferd wie Reiter, so daß nirgends der Körper herauskommt, und nicht einmal der Reiter sich vom Pferd löst. Die weich schwingende, schnörkelhaft verschlungene Silhouette, die sich um die Gesamterscheinung herumzieht, hat weiter etwas Verwaschenes. Nur das Gesichtsprofil und die Hände treten heraus, sie haben immerhin schon etwas Porträtartiges. Auch im landschaftlichen Grund spiegelt sich dasselbe Sentiment für zarten Duft durchsichtiger Töne und weiche Linienschwingung wieder. Die Festungen und das Feldlager scheinen mehr Symbole denn Wirklichkeit. Unbewußt fast wird man dazu gedrängt, Vergleiche mit Reiterbildnissen der Renaissance zu ziehen. Man denkt an Verrocchio und Leonardo da Vinci, aber auch an Donatello und die gemalten Standbilder des Castagno wie Uccello im Dom, Florenz (Abb. 319/20). Erst da erfahren wir, was Festigkeit der Zeichnung im Zug des Umrisses wie im Absetzen der Körper von Roß und Reiter, was Energie in aktiver Bewegung der Glieder gegeneinander bedeutet. Das sind gemalte, plastische Standbilder in mehr als Lebensgröße, so naturwahr und siegesstolz, wie es eben nur die Renaissance in ihrer Selbstbewußtheit schaffen konnte. Jenes Bildnis des Simone ist letzten Endes doch nur vergrößerte Miniaturmalerei. Ähnlich verschnörkelt und mehr feiner Seidenspinnerei gleichend, dazu aber schillernd in breiten Farbenflächen und spielend in verschlungenen Gewandsäumen ist die Krönung Roberts von Neapel in Neapel, S. Lorenzo. Auf verschiedenen kleinen Bildchen der Akademie zu Florenz oder in Antwerpen und Berlin erscheint er von vielfacher Anmut in einem reichen Spiel warmer Farbtöne. Auch das Landschaftliche und die Räumlichkeit der Architektur zeigen eine für die malerische Begabung der Sieneser charakteristische breitere Gestaltung gegenüber den reliefmäßig arbeitenden Florentinern.

In der weiteren Gefolgschaft erweist sich zunächst Pietro Lorenzetti als ein Meister der dramatischen Erzählung. Seine Fresken in Assisi, S. Francesco, Unterkirche, gehören zu den lebendigsten Darstellungen der Schule und erweisen wiederum gegenüber florentinischer Strenge ein weiches Gefühl für die Raumtiefe und Weite. Auf der Kreuzschleppung sehen wir den Zug durch ein weites, offenes Tor heranziehen. Sind auch Zeichnung und Durchbildung flüchtig, so ist doch ein malerisches Sentiment lebendig.

Wesentlich weicher in der Empfindung, aber auch volltönender und phantasiereicher ist sein jüngerer Bruder Ambrogio. Anfänglich, in seinen Fresken zu S. Francesco, Siena, noch zu lebendiger Erzählung neigend und eine beachtenswerte Kraft der Charakteristik zeigend, geht er in seinen späteren Fresken, mit denen er den Rathaussaal zu Siena (1337—43) ausschmückte, zu einer außerordentlich weichen, harmonisch schwingenden Weise über. Setzen wir uns über das Gesuchte und übertrieben Geistige der Allegorien der Tugenden, das eines gelehrten Kommentares bedarf, hinweg, so entdecken wir doch, sowohl in den sanften Gesichtern der Pax u. a., wie in dem Weichzerfließenden der geschmeidigen Formen, manche Reize. Dazu ist der Zug der Ratsherrn von einer überraschenden Frische der Bewegungen, von feiner Charakteristik und imponiert durch das Lebenswahre, das in dem geschlossenen Daherwandeln der Gestalten lebendig wird. Auf einem andern Fresko läßt er den Blick weit über die freie Landschaft gleiten und gibt Ausblicke über Stadt und Land von überraschender Naivität und empfindsamem Naturgefühl. Das ist freie Naturschilderung, bevor die Kunst akademisch wurde. Rechts sehen wir einen Reigen tanzender Mädchen (Abb. 261) von leichter Geschmeidigkeit. Die Figuren bewegen sich in weichem Schwung, sich bald von vorn zeigend, bald uns den Rücken zuwendend, ungehindert in der frisch erfaßten Räumlichkeit. Rechts blicken wir in einen Tuchladen, hinten verschwinden grade zwei Reiter nach rechts auf der Straße. Wiederum denken wir an das, was die ausgeprägte Renaissance aus dem Thema gemacht hat. Botticellis Primavera ist das sprechende Zeugnis dafür, wie der Fortschritt in der Entwicklung von Zeichnung und Körperdurchdringung ging, während der Hintergrund bei der vielmehr reliefmäßigen Anordnung seine malerische Räumlichkeit verliert und zu teppichartiger Linienmusterung herabsinkt. Vom malerischen Standpunkt wird man der ungezwungenen Darstellung Ambrogios den Vorzug geben. Ambrogios starker Einfluß in Florenz sowohl wie in Pisa deutet auf die beherrschende Kraft seiner Persönlichkeit. Bald nach ihm freilich versank auch die Sienesische Malerei in kleine, genrehaft-spielerische Auffassung.

Übergehend zu Florenz haben wir in Hinblick auf die Entwicklung des erzählenden Freskos dort der außerordentlichen Erweiterung des Stoffgebietes mit einer großen Zahl legendarischer Bilderfolgen zu gedenken. Das Interesse am Religiös-Stofflichen überwuchert sichtlich und drängt auf eine naiv-oberflächliche Erzählerweise von Heiligenlegenden bei oft fein abgewogener, ästhetisch-psychologischer Gestaltung. Genrehafte Motive häufen sich in leichter Darstellungsfreude und bringen neben der Entwicklung landschaftlicher Gründe vielleicht die meiste Bereicherung. Aber der Sentimentalität der Zeit entsprechend finden sich auch zahlreiche

Versuche realistischer Wiedergabe des Ausdrucks, wobei aber leicht der rechte Ausgleich zwischen äußerem Formrealismus und innerer Ausdruckswahrheit verloren geht. Man will oft zu viel zum Ausdruck bringen und geht zu Verzerrungen in fratzenhaften Bildungen über. Jede Art der Naturwiedergabe gestattet nur ein entsprechendes Maß von innerer Belebung. Ein flach gezeichneter, mit ganz einfachen Mitteln gearbeiteter Kopf vermag nur ein schwaches Minenspiel zu geben, ohne verzerrt zu erscheinen. Erst bei fortschreitender Entwicklung der Formenplastik und reicherer Ausbildung der Muskulatur kann auch der Ausdruck individuellere und zugleich vielfältigere Grade gewinnen. Giotto hatte das erkannt und darum mäßigte er den Ausdruck und beschränkte ihn bei seinen einfach gezeichneten Figuren auf leichte Augendrehung, feines Mundspiel oder sprechende Geste. Seine Nachfolger verlieren in ihrer Redeseligkeit das rechte Maß für Haltung und Größe. Je weiter sie sich von ihm entfernen, um so häufiger begegnen wir naturalistischen Übertreibungen, die einesteils in eine Vergröberung zum Derbrealistischen und Fratzenhaften, andernteils z. T. unter sienesischem Einfluß ins Weichsentimentale hineinführen.

Auch Florenz hat dieser genrehaft-erzählenden Weise in der weiteren Kunst des Trecento seinen Tribut gebracht. Im Überschwall der Gefühle und im sprudelnden Redefluß kann die Zeit jubelnd wie ein Kind, dem die Zunge gelöst ist, kein Ende im leichten Erzählen finden. War für die ältere Zeit S. Francesco zu Assisi der Sammelpunkt der Kunst, so ist für die erste Hälfte des Trecento S. Croce zu Florenz, für die zweite Hälfte S. Maria Novella ebenda, weiterhin aber das Camposanto zu Pisa zu nennen. Zunächst steht die Malerei noch unter dem Bann des großen Meisters. Vor allem bewahrt der Tüchtigste unter den Schülern, Taddeo Gaddi († 1366), in seinen reliefartig klaren Kompositionen in S. Croce (1332—8) sichere Linienführung und feste Formgebung. Es sind noch wuchtige Gestalten von plastischer Größe in der schlichten Einfachheit, mit der sie klar vor einem großflächigen Hintergrund stehen. Auch er kommt nicht über die reliefmäßige Schichtung Giottos heraus, wo nur die Figuren wirklich gesehen sind, Raum und Umgebung aber zu flächigem Hintergrund und Linienrahmen vereinfacht sind. Seine Wochenstube (Abb. 264) gibt in den wenigen Gestalten sprechende Klarheit. Aber daß er im Geiste der Zeit auch das Typische der Formen, nicht die realistische Erscheinungswelt gibt, dafür genügt ein Vergleich mit Ghirlandajos Wochenstube (Abb. 344), die den kleinen Realsinn der Frührenaissance in der Porträtierung jeder Gestalt, jeder Form offenbart. Charakteristisch ist ein Vergleich mit einem vielmehr weichen oberitalienischen Meister der nächsten Generation, Giovanni da Milano (tätig 1449—65), der ebenda um 1565 eine Wochenstube malte (Abb. 265). Gewiß spricht hier starker, sienesischer Einfluß

mit, der etwa seit 1350 in Florenz die Oberhand gewinnt. Was dort fest in der Silhouette oder Bewegung erfaßt und von starken Linien gehalten ist, das wird hier weich, verschwommen. Wir spüren, daß der Künstler nicht Linienzug und Formen gegeneinander ausspielt, sondern in farbigen Flächen ein melodisches Tonspiel sucht. Der Grund ist darum nur als Ton genommen und ohne jede Zeichnung, wie überhaupt alles harte Absetzen in scharfer Silhouette gemieden ist. Dazu bedeuten die aufgesetzten Lichter ein Wesentliches, indem sie Tonschwingungen in das dunkle Gewand hineinbringen.

Künstler mehr dramatischer Art und Giotto näher stehend sind Maso di Banco und Giottino mit Fresken in S. Croce. Der Einfluß Sienas wird dann vielleicht zum ersten Male in Bernardo Daddi († nach 1360) erkenntlich, der in einer großen Zahl zierlicher Triptychen eine außerordentlich zarte Weise anschlägt. Weiterhin zeigt sich der auch als Bildhauer tätige Andrea Orcagna in ähnlich sentimentaler Art. Die Capella Strozzi von S. Maria Novella, Florenz, zeigt ein Altarbild (1357) seiner Hand und Fresken von der Hand seines Bruders, des Nardi di Cione, in denen uns, sicher stark unter sienesischem Einfluß, sentimentale Formenweichheit in liebenswürdiger Holdseligkeit und zarte Farbenschönheit bei verschwommener Bildung wiederum mehr wie mittelalterlich-verklärtes Träumen und zarte Musik entgegenklignen.

Die nächste Generation dringt dann seit 1370 stärker und z. T. gröber auf eine realistische Wiedergabe. Freilich bleibt dieselbe an genrehaften Motiven haften und geht öfters zu harter, zeichnerischer Manier über. Das, was jenen sienesischen Werken den besonderen Reiz verlieh, die Musik warmer und zarter Farbtöne, verschwindet bald. Es war sicher ein großer Verlust, aber vom Standpunkt der Erweiterung des Sehbildes in Eroberung neuer Wirklichkeiten hat auch diese vielgeschwätzige Freskenmalerei ihre Bedeutung. Sie bildet die notwendige Zwischenstufe und Überleitung zum Realismus der Frührenaissance. Sicher bedeutet vom Standpunkt der Schönheit die spanische Kapelle mit ihren z. T. recht herb gemalten Fresken des Andrea da Firenze und Antonio Veneziano im Vergleich zu den Orcagnafresken einen Abfall. Und doch sind die Darstellungen voller Leben, so besonders der Triumph des Thomas von Aquin mit der interessanten Ansicht des Domes von Florenz. Auch der Reichtum geistiger Belebung, der grade in diesen geistig durchdachten, von vielfältigen Gedankenreihen belebten Darstellungen herrscht, darf nicht unterschätzt werden. Gewiß hebt hier nach einer gewissen Ermattung des inneren Lebens, wo man sich mehr in weicher Träumerei verlor, ein neues reges geistiges Denken an. Der Mensch erhöht sich wieder zum höheren Wesen, zum denkerischen Subjekt, das nicht mehr in halb bewußter Sentimen-



Abb. 293. Jacopo della Quercia, Portal. 1425f. S. Petronio, Bologna.

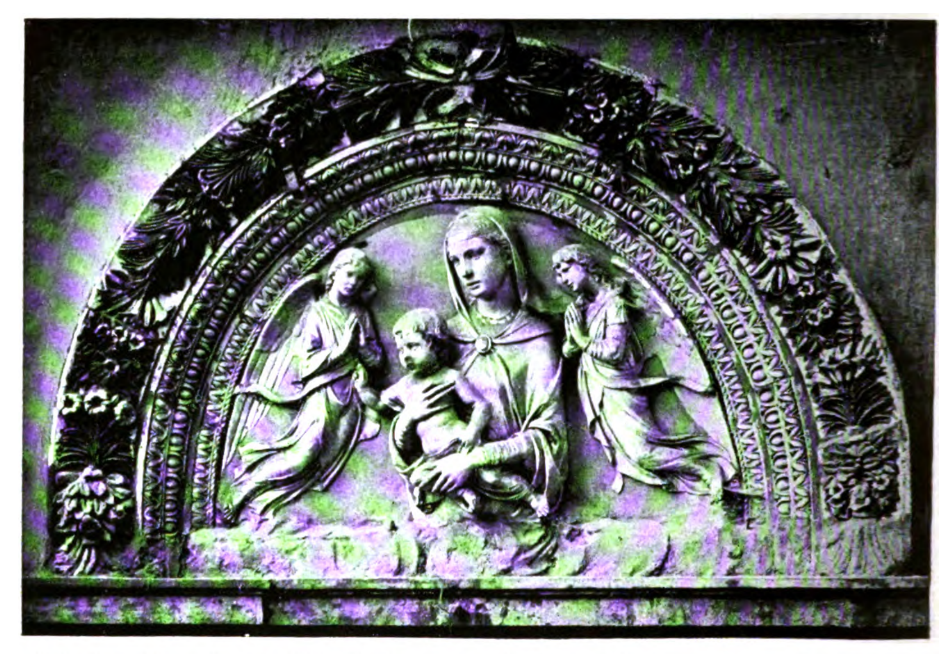


Abb. 294. Luca della Robbia, Madonna mit Engeln von S. Pierino. Bargello, Florenz.

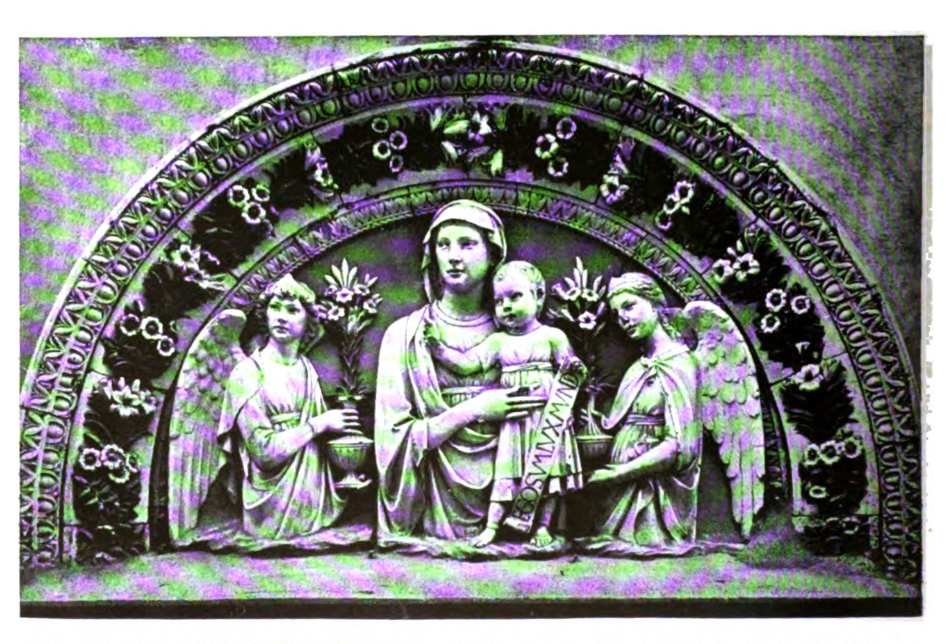


Abb. 295. Luca della Robbia, Madonna mit Engeln von Via d'Agnolo. Bargello, Florenz.



Abb. 296. Andrea della Robbia, Madonna. Bargello, Florenz.



Abb. 297. Andrea della Robbia, Heimsuchung. Ton.

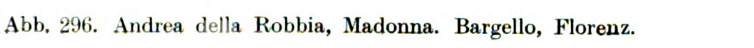




Abb. 298. Bernardo Rossellino, Leonardo Bruni-Grabmal. 1444. S. Croce, Florenz.

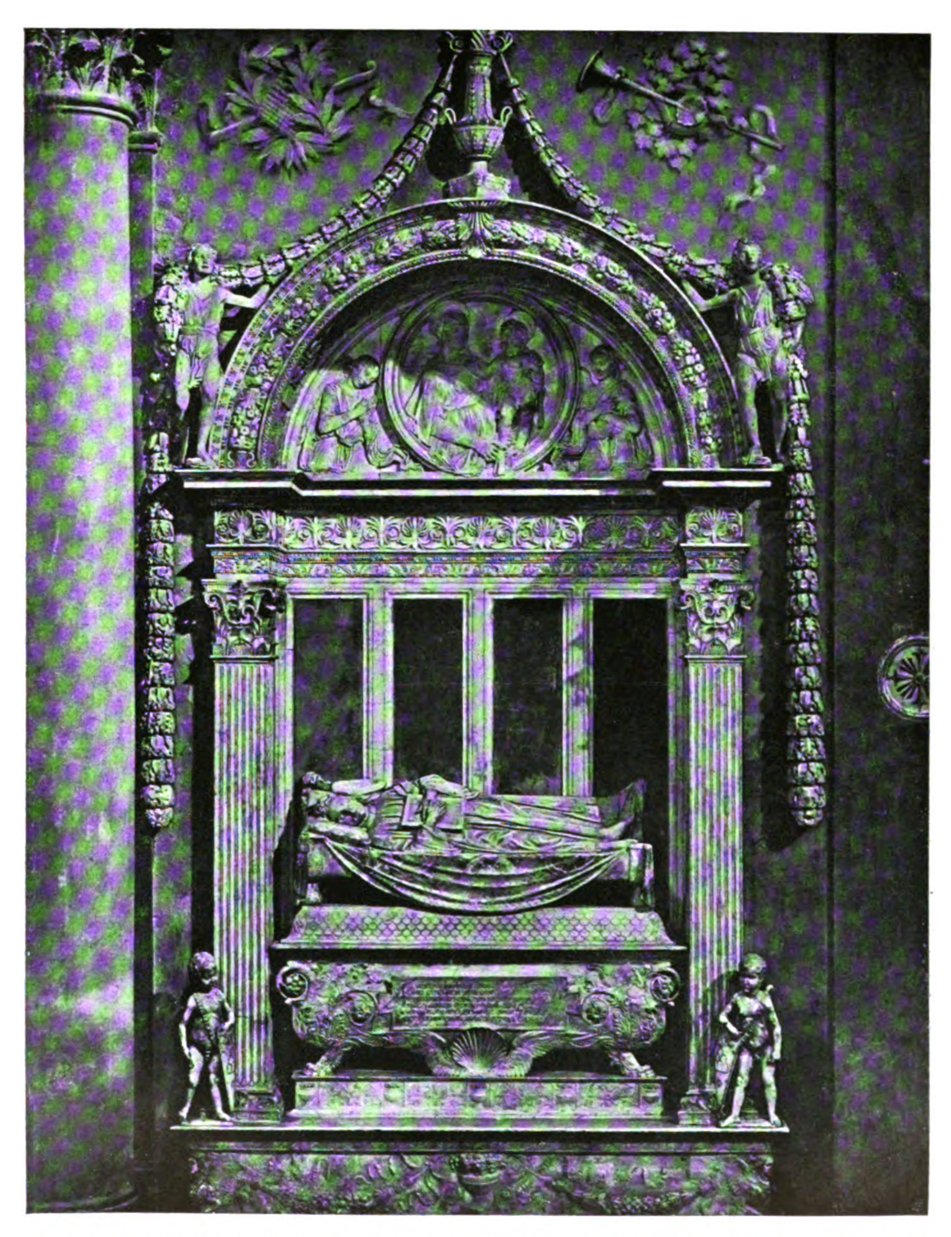


Abb. 299. Desiderio da Settignano, Marzuppini-Grabmal. 1455. S. Croce, Florenz.

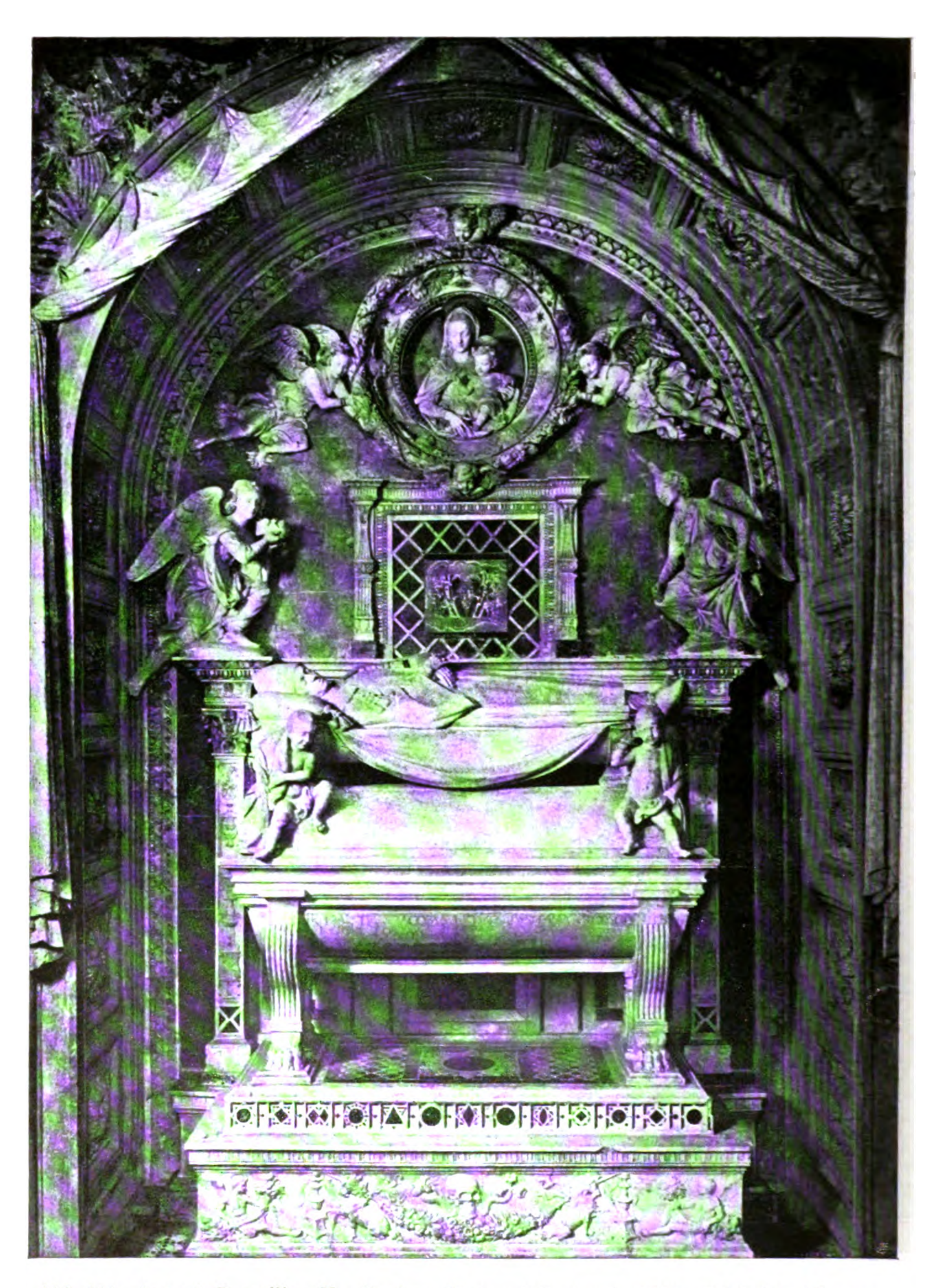


Abb. 300. Antonio Rossellino, Kardinal von Portugal, Grabmal. 1491. S. Miniato, Florenz.

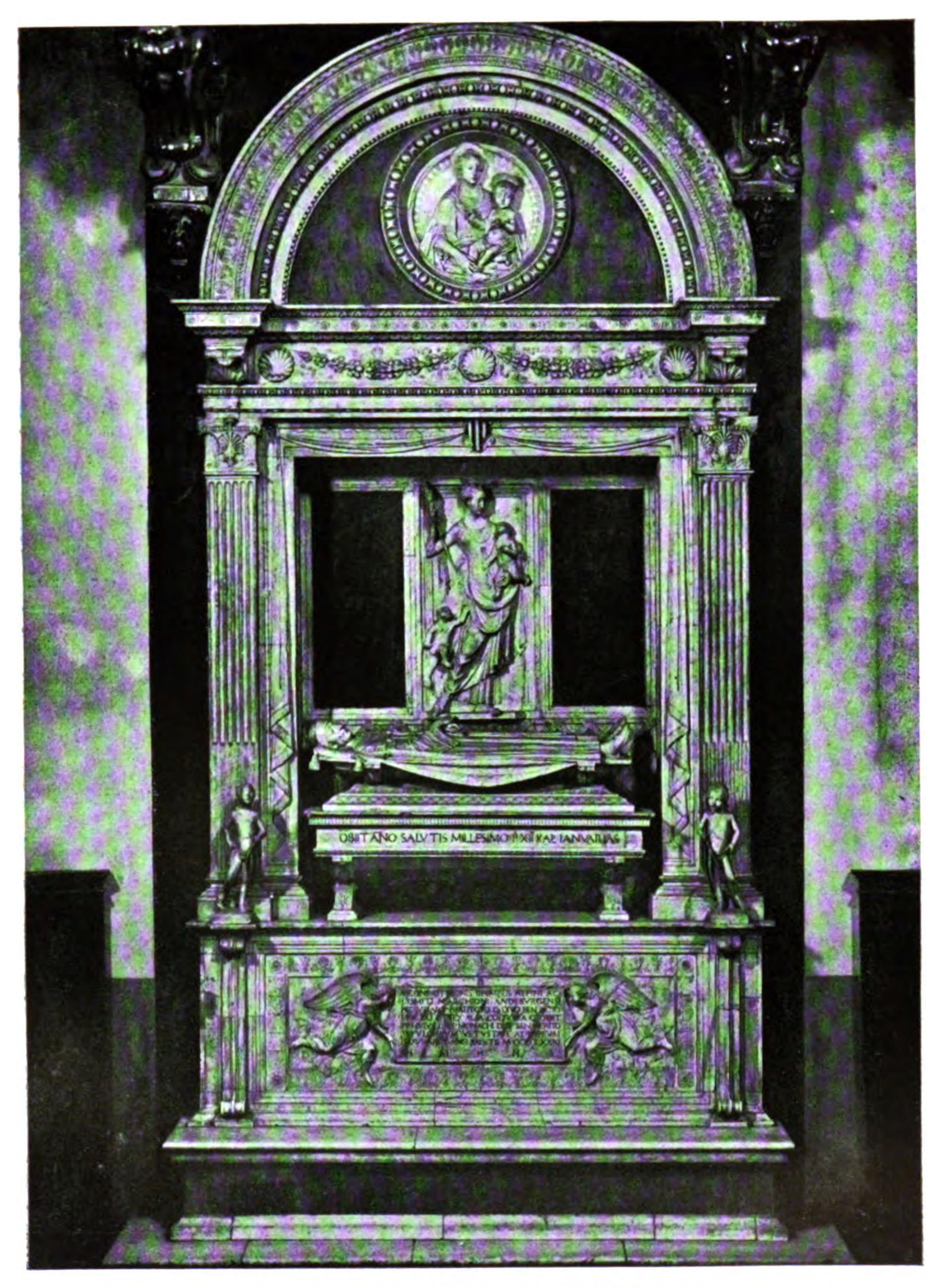


Abb. 301. Mino da Fiesole, Graf Hugo. 1469—81. Badia, Florenz.



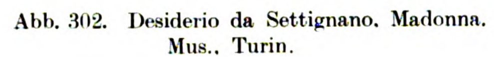


Abb. 302. Desiderio da Settignano, Madonna.
Mus., Turin.



Abb. 303. Antonio Rossellino, Madonna.
Kais.-Friedrich-Mus., Berlin.

talität schafft und gestaltet, sondern die Welt, schließlich auch die Welt des Sichtbaren mit der Kraft beherrschenden Verstandes bezwingen will.

Aus der Reihe der Künstler nenne ich Angelo Gaddi († 1396), dessen Fresken in S. Croce gegenüber denen des älteren Gaddi eine Verwilderung bedeuten. Ein Spinello Aretino hat zahllose Kirchen der Provinz mit Fresken von lebendiger, z. T. roher, flüchtiger Erzählung, aber ohne besondere künstlerische Reize geschmückt. Niccolo di Pietro Gerini, Francesco da Volterra, der schon in die neue Zeit hineinragende Lorenzo Monaco, die Sienesen Andrea Vanni, Bartolo da Fredi, Taddeo di Bartolo seien genannt. Von den verschiedenen oberitalienischen Arbeiten sei nur der bedeutenden Freskenreihen in der S. Felice-Kapelle de Santo, Padua, 1376 von Altichiero da Zevio und Avanzo ausgeführt und in der S. Giorgio-Kapelle ebenda, seit 1377, gedacht. Letztere Fresken aus der Lucia-Legende (Abb. 266) gehören zu den besten Leistungen der Trecentomalerei. In der großen Kraft des Figürlichen ist sicher ein starker Widerhall von Giottos Arena-Fresken zu spüren. Hinzu kommt aber ein fortgeschrittener Realismus und zwar sowohl was Charakteristik der Köpfe, Belebung der Szenerie und Dramatik des Momentes betrifft, als auch in Erhöhung der malerischen Gestaltung. Das bezieht sich auf die Verstärkung der Schatten, Kräftigung der Formen in weicher Modellierung, auf die große Bereicherung der Farbenwerte und die Entwicklung realistischer Architektur. Das Podium, auf dem sich die Szenen abspielen, erweitert sich und die Architektur wächst zu gewisser Realität heraus. Überraschend ist das große Geschick der Massengestaltung, wie die Menschen sich hintereinander schieben, aus der Tiefe hervordrängen und in die Tiefe hineindrängen. Das ist ein fortgeschrittener Realismus; wir begreifen sehr wohl, daß grade hier in Padua Mantegna seinen Raumrealismus entfalten sollte.

Zurückkehrend nach Mittelitalien finden wir in einem einzigartig großen Sammelwerk, im Camposanto zu Pisa, die bedeutendsten Meister des ausgehenden Jahrhunderts vereint. Es ist eine lange Folge von Fresken, welche die großen Flächen des einstigen Kreuzganges schmükken. Sie gehören zu den charakteristischsten Äußerungen der Zeit, einer Zeit, die unruhig nach Neuem tastete, die ungebändigt sich aussprach, die jene Fesseln der Selbstzucht, die Grundbedingung höchster Gestaltung, die intensive Geisteskonzentration auf ein klares, künstlerisches Ziel noch nicht kannte. Andrea da Firenze, Antonio Veneziano, Francesco Traini aus Pisa, Francesco da Volterra, Spinello Aretino († 1410), Niccolo di Pietro Gerini sind die Namen der wichtigsten Künstler.

Ohne uns hier in müßigen Auseinandersetzungen über die noch nicht geklärte Urheberfrage der einzelnen Fresken zu verlieren, sei einmal auf die

außerordentliche Vielseitigkeit, die die Fresken an Erzählertechnik und Art der Schilderung geben, hingewiesen. Da schildert ein Maler, vielleicht Francesco Traini, das Einsiedlerleben mit sichtlicher Freude am Naturidyll. Die Behandlung der Landschaft ist noch nach altem Muster. Durch Übereinanderschichtung hartbrüchiger Felsenpartien sucht der Künstler verschiedene Podien zu gewinnen; das wirkt zwar altertümlich und ist weit entfernt von richtiger Perspektive oder malerischer Raumvorstellung, aber hübsch mit Bäumen und landschaftlichem Detail verziert, hat es doch etwas vom intimen Reiz des Landschaftsidylls. Die Eremiten sind herbe, innerlich bewegte Gestalten von starkem Ausdruck, der in den anderen Werken des Meisters, wie auf der Kreuzigung, dem ungläubigen Thomas oder der Himmelfahrt Christi ins Wilddramatische überschlägt. Milder und weicher erscheint Antonio Veneziano in seinen Rainerifresken, unter denen die Rückkehr des Heiligen durch die realistische Wiedergabe des Hafens von Pisa interessant ist, wo er, zwar falsch in der Perspektive, kühn das Schiff mit weit aufgeblähten Segeln einfahren läßt. Der Oberitaliener spricht aus der mehr koloristischen Behandlung bei mangelhafter Klarheit der Zeichnung und fehlender Dramatik.

Das berühmteste Stück im ganzen Zyklus ist der Triumph des Todes, wahrscheinlich von einem Pisaner Meister, der auch das hochbedeutende, Jüngste Gericht gemalt hat. Das Motiv ist aus nordischer Phantasie herausgewachsen und weist auf französischen Einfluß, der ja in Pisa dank der Seeverbindung immer wirksam war. Das Lebendige der Wirklichkeitsschilderung in zeitgenössischen Trachten, das Heiter-Idyllische der von leichter Musik belustigten, höfischen Gesellschaft, dies erste fête champêtre (Abb. 267), wirkt überraschend realistisch auch durch den derben, zynischen Kontrast, der links in der Szene gegeben wird, wo eine Gruppe von Jägern zu Pferde erschreckt vor verwesenden Leichen am Wege anhält (Abb. 268). So wenig man in der Realistik des Motivs allein das Ziel großer Kunst sehen mag, bedeutsam ist doch der energische Schritt in die gegenwärtige Wirklichkeit, der hier gewagt wird. Mag sich auch noch viel von genrehafter Novellistik bemerkbar machen, es war schon ein Wagnis, daß man das Leben in seiner heiteren Schönheit und grausen Bitterkeit anpackte. Frische Beobachtung und lebendige Anschauung sind auch da der Anfang einer neuen, realen Kunst gewesen. Das Ungestüm und die mangelhafte Schulung mußten erst überwunden werden; der Geist mußte des neuen, überreichen Stoffes, der wieder entdeckten Natur Herr werden. Gliedernd, ordnend, gestaltend mußte der Künstler aufstehen. Und so bilden diese naiven, aber doch lebendigen Szenen und Schilderungen ein bedeutsames Glied in der Kette der Entwicklung zur neuen Wirklichkeitsdarstellung der Renaissance.

---

26. Donatello der Naturalist und Klassiker der Form.

Man mag die aufbauende Kraft des Zeitgeistes noch so hoch einschätzen, besonders wenn man den Blick auf das Mittelalter und das sich nicht aus diesen Fesseln lösende 14. Jahrhundert gerichtet hält. Überschreiten wir die Schwelle des neuen Jahrhunderts, so wird uns ein anderes offenbar. Das Einzelindividuum löst sich aus der Masse heraus, es scheint als ob es zum Kristall gärender Kräfte werden sollte. Die Renaissance im engeren Sinne setzt ein und führt den Subjektivismus unentwegt zum Siege empor, zur erhöhten Subjektivierung, die aber im Wandel der Zeitströmung mehr als eigenwilliges Sichabwenden von ererbten Formen das Resultat von neuen Erkenntnissen ist. Diese Erkenntnis des Einzellebens in der Natur war der große Antrieb und die überströmende Freude an diesem Einzelleben führte zum Naturalismus in der Kunst. Wir haben schon an anderer Stelle das Relief Brunelleschis (Abb. 213) angeführt, und die eigenwillige Kraft des neuen Renaissancemeisters gegenüber dem Gotiker Ghiberti auseinandergesetzt. Es klingt wie ein flammender Protest gegen modische Form und weichliche Sentimentalität; das Ich spricht als Beobachter der Natur aus jedem Teil des Reliefs, aus dem kleinen Realismus wie aus der Umwandlung glatter, antiker Form in herbe Naturform.

Aber mit diesem subjektiven Naturalismus, der eben doch nur die Individualisierung der Einzelerscheinung im Kunstwerk bedeutet, ist die Tat der Renaissance noch lange nicht vollbracht, ihre grandiose Leistung nicht im entferntesten gekennzeichnet. Auch das Trecento hat oft genug solchem Naturalismus Raum gegeben, ihn freilich mehr in genrehaftem Beiwerk oder in Steigerung des Ausdruckes wirken lassen. Wichtiger ist die Entwicklung des Menschen zum künstlerischen Subjekt im Sinne der Individualisierung der Kunstform. Gerade das 14. Jahrhundert hatte die Grenzen der Künste möglichst unklar gelassen und in der Unbestimmtheit des künstlerischen Wollens sei es nach der Seite des Plastischen oder des architektonischen oder malerischen Problemes die weitgehende Müdigkeit des Jahrhunderts verborgen. Demgegenüber steht das neue Jahrhundert unter dem Zeichen des steigenden Sichbewußtwerdens des Künstlerwillens. Die Persönlichkeit erwacht, sie sucht sich in der Natur nicht nur die Objekte aus, die ihm und seiner Eigenart grade gefallen, sondern sie strebt auch nach einer individuellen Ausdruckssprache, sie sucht sich die ihm entsprechende Kunstform aus, in der sie ihr Eigenstes mit voller Bewußtheit des Erkennens wie Empfindens zu offenbaren vermag.

Nach den Leistungen und Neigungen des Trecento wäre wohl eine Entwicklung der Malerei zu erwarten gewesen. Masaccios großer Freskenzyklus in der Brancacci-Kapelle, Florenz, läßt in der Tat gewaltige malerische



Entwicklungen erhoffen. Man braucht sich nur im Geist die Ausgestaltung der hier niedergelegten Bekenntnisse zum Malerischen, zum Raum und zur kraftvoll im Licht wie im Schattenspiel freigebildeten Form vorzuhalten. Daß es anders kam, daß nicht die scheinbar prädestinierte Malerei, sondern die Plastik zur Herrschaft gelangte, das ist der energievollen und genialen Führung des größten Plastikers der Zeit, ist Donatello zu danken. Er war es auch, der die klare Einsicht und bewußte Energie florentinischen Geistes in sich verkörpernd dieses Florenz gegenüber dem weichen, mehr malerischen Neigungen Sienas wie Oberitaliens zum aktuellen Zentrum der Renaissance gemacht hat, indem er für diese individuelle, florentinische Art die entsprechende Kunstform geschaffen hat und zwar in einer Weise, wie sie überzeugender nicht geprägt werden konnte.

Dieser Donato di Niccolo di Betto Bardi gen. Donatello (1386—1466), noch im Trecento geboren, weiß sich nun mit überraschender Zielsicherheit zu einer eigenen Kunstform durchzuringen. Als ein Stürmer und Dränger setzt er mit einem zunächst andauernd wachsenden Naturalismus ein. Er strebt der realen Naturform nach, aber es ist nicht die äußere Erscheinungsform, die ihn interessiert. Das, was ihn da von Anfang an von den nordischen Meistern scheidet und ihn als Plastiker im engeren Sinne über sie erhebt, ist sein südländisches Körpergefühl, das in ihm zu einem plastischen Körperinstinkt des schöpferischen Genies emporwächst. Man hat auch für die Geschichte des menschlichen Geistes von einem Unterbewußtsein gesprochen. In Donatello scheint ein altes, der Antike innewohnendes Wesen, das vollkommen in mittelalterlicher Architektonik untergetaucht war, eben dieses plastische Formgefühl, wieder lebendig zu werden. Wenn er auch mit der realistischen Durchbildung der Einzelform beginnt und sich erst langsam zur Erkenntnis durchringen muß, so ist doch sein Blick immer auf das Ganze gerichtet. Vielleicht bewahrt sich hier ein Erbteil der Gotik, die eben doch nicht das einzelne, sondern immer die Dinge im Zusammenhang mit der Umgebung sah. Sicher aber ist es sein geniales, bewußtes Lebensgefühl, das ihn bald auch die Körperform aus dem inneren Organismus heraus erfassen läßt. Denn nie ist es nüchterne Verstandesberechnung, sondern das individuelle Sentiment ist, sei es als materielles Körpergefühl, sei es als seelisches Ausdrucksverlangen, lebhaft an allem beteiligt. Gewiß steckt der Fortschritt, den das Mittelalter in der Vielgestaltung des inneren Wesens der Menschheit bedeutet, drinnen. Das Grandiose im Schaffen Donatellos ist aber, daß dieser Naturalist Klassiker wird, daß er sich von der individuellen Form zur absoluten Form durchringt, daß er gegenüber dem im Realismus vordrängenden Objekt das schöpferische Subjekt zur bestimmenden Gewalt erhebt. Wenn er aus den abstrakten Ideenwelten des Mittelalters konkrete Gegenwärtig-

keit schuf, wenn er der Wirklichkeit zu ihrem Eigenrecht verhalf, sie zum eignen Dasein und Wert erhob, so hatte er damit die Gotik überwunden. Es gibt jetzt nichts mehr über der Menschheit Stehendes und deren Denken wie Fühlen Leitendes. Das Individuum, die Persönlichkeit tritt als allein bestimmende Macht auf. Alle geistige Arbeit, alles künstlerische Schaffen ist nichts als eine Auseinandersetzung des einzelnen mit dem Ganzen, des Subjektes mit dem Objekte, des Künstlers mit der Natur.

Der Künstler stellt sich mit der individuellen Bewußtheit des Renaissancemenschen der Natur als Beobachter entgegen. Die statuarische Erscheinung des Menschen wie er selbst einer ist, das körperliche Sein wird sein künstlerisches Ziel. Wie sein eigenstes Ich hat auch das beobachtete Objekt das Recht auf Selbständigkeit. Die Statue, die plastische Figur löst sich aus dem Rahmen der Architektur und dem Bann ihrer stilisierenden Linien, sie wird frei und selbständig. Alle Erscheinung, Form und Bewegung sind allein in dem körperlichen Sein und in den inneren Triebkräften, dem inneren Willen des plastischen Objektes bedingt. Donatellos Schaffen führt uns nun in überraschender Deutlichkeit das Werden des Begriffes vom plastischen Objekt wie vom gestaltenden Subjekt vor. Es ist glänzend zu beobachten, wie sich in dieser großen Künstlernatur diese beiden Begriffe langsam und allmählich voneinander scheiden. Sind anfänglich beide Begriffe noch miteinander vermischt und unklar, erscheinen die Frühwerke noch stark subjektiviert in einem extensiven Gefühlsleben, so gewinnt der Künstler mit den Jahren immer mehr Distanz, mehr Haltung und Bestimmtheit zunächst in der Gestaltung einer objektiv-plastischen Form, so daß wir in den besten Jahren seines Mannesalters fast schon den Begriff der plastischen Form an sich, losgelöst von allem Zufälligen, gewinnen. Diese klassische Fassung der Form bedeutet zugleich Donatellos Höhe. Nicht ästhetisches Spekulieren ist es, sondern wundervoll natürliches Emporwachsen des Geistes, der zuerst die sinnliche Naturform erfassen lernt, sich selbst absorbiert, dann aber als er die Naturform in allem Einzelnen begriffen und sie von innen heraus gebildet hat, ihr sein eignes Menschheitsgefühl einflößt. Keinem Meister gebührt wie ihm der Ruhm, der größte Naturalist und der größte Klassiker zugleich zu sein und sich selbständig von der individuellen Form zur großen absoluten Form durchgerungen zu haben. So gewinnen in seiner klassischen Epoche Gewandstatue, Aktfigur und Reiterstandbild eine Art vollkommene typische Gestaltung. Dazu kommt noch, daß er auch im Relief fast endgültige Lösungen fand und die großen Kompositionsgesetze der Gruppenbildung in einer Weise festlegte, daß die größten Meister des Wandfreskos, selbst Raffael da bei ihm in Lehre gegangen zu sein scheinen. Wenn er sich in der Spätzeit zu weiteren realistisch-subjektivierten Bildungen fortreißen ließ,

so spricht das nur für das Überschäumende und Unersättliche seiner Schöpferkraft. Freilich verliert er im Alter das Gleichgewicht. Grade dieser Donatello sollte den modernen Phrasenhelden des Kubismus Vorbild sein, wie man zur wahren, absoluten Form gelangt.

Gleich am Anbeginn sei es gesagt, daß Donatellos künstlerisches Bilden der Statue auf die Stehfigur beschränkt bleibt. Nur zweimal hat er eine Sitzfigur geschaffen: den Johannes Ev. im Dom zu Florenz (Abb. 269), und die späte Madonna in Padua. Ersterer erscheint trotz gewisser Monumentalität im Ausdruck des bärtigen Kopfes und der wuchtigen Hände selbst gegenüber dem Markus des Nanni di Banco befangen und verschwommen. Die Madonna macht einen eigentümlich steifen Eindruck und man möchte vermuten, daß der Künstler hier gezwungen war, ein altes byzantinisches Zeremonienbild nachzuahmen. Denn solch starre Unbeweglichkeit, solch mangelhafte Verarbeitung des Sitzmotives wollen wir dem entwickelten Meister nicht zumuten. Oder hat der Künstler das Motiv ganz außerhalb seines künstlerischen Denkens gelassen? Erst Michelangelo brachte die große Lösung des Problemes.

Alle gestaltende Kraft aber verwendet Donatello auf das Stehmotiv. Und zwar ist es ursprünglich die Nischenfigur, die ja schon zur Zeit der Gotik in Italien die Hauptaufgabe bildete, im Gegensatz zur französischen Portalfigur. Glücklicherweise werden dem Künstler einige ganz große Aufgaben dieser Art zuteil. Zuerst hat er die Außennischen am Orsanmichele mit Figuren zu schmücken. Dann aber kommt ihm ein noch größerer Auftrag, der seiner wachsenden Kraft noch höhere Ziele stellt. Er soll auch die Nischen des Campanile mit Statuen versehen. Wenn dort die Figuren nicht weit über dem Erdboden stehen, so sind hier bei der beträchtlichen Höhe, in der die Nischen sind, erhöhte Forderungen auf Fernwirkung und monumentale Gestaltung gestellt. Dieser Wechsel des Standpunktes muß sehr zugunsten einer größeren Auffassung wirken und so sehen wir grade da die schöpferische Kraft des Meisters gewaltig emporwachsen.

Die noch befangenen Frühwerke, zwei Statuetten am Nordportal des Domes und den Marmor-David im Bargello übergehend, finden wir am hl. Markus des Orsanmichele (1412) eine überraschend großartige Bildung des Kopfes mit dem wallenden Bart, wie der Hand, ähnlich dem Johannes im Dom, und weitgehende, stoffliche Realität im weichfaltigen Gewand. Unklar dagegen bleibt noch das Statuarische: ein schwankendes Stehen bei scharf herausgedrehter Hüfte am Standbein und unsichere Bildung des Brustkastens wie der Schultern. Die Gliedmaßen und Körperteile sind noch ohne aktives Leben und in der Verhüllung unklar. Der Blick ist träumerisch verklärt. Ähnlich steht es mit dem übrigens grobgebildeten Josua des Campanile. Der Ritter Georg an Orsanmichele (Abb. 270)

bringt die Befreiung (1416). Er wird mit Recht als die erste, große Tat der Renaissance bezeichnet. Charakteristisch für diese in der Gotik geborene Zeit ist, daß diese Befreiung zunächst in der Individualisierung des Gesichtsausdruckes vor sich geht. Der Kopf, sein klar herausschauender, kühn auffordernder, scharf fixierender Blick spricht zuerst von neuer Zeit, vom Erwachen des Selbstbewußtseins. Aber auch in die Glieder fährt es; wie ein leiser Ruck geht es durch die breitbeinig dastehende Gestalt. Freilich ist es noch kein starkes Ausbrechen leidenschaftlicher Kraft. Das Stehen hat noch etwas Schwankendes, die beiden Hände bezeugen noch nicht sichere Willenskraft. Endlich zeigt sich, trotzdem gewiß die Lösung der Glieder etwa bei den auseinandergerückten Beinen oder bei dem rechten Arm gegenüber der Körperlinie erstrebt ist, eine deutliche Neigung, doch wieder zu verhüllen. So legt sich der Mantel verdeckend um die linke Schulter, ebenso wie der Schild breit den Füßen vorgestellt ist. Ferner ist bei aller Sorgsamkeit der Durchbildung etwa des Brustkastens eine gewisse Energielosigkeit im Umriß festzustellen. Diese Erscheinung fügt sich in weichem, noch gotischem Linienfluß in die gotische Nische ein; sie entbehrt noch der klaren Akzente im Aufbau und erscheint, das Kubische betreffend, noch matt, unkörperlich in der Gesamtwirkung.

Überraschend schnell hat Donatello die Befreiung der statuarischen Form gefunden, als er im Johannes (Abb. 272) am Campanile (1416) vor die Aufgabe gestellt war, eine ähnliche Gestalt nur in weiterer Distanz zur wirkungsvollen Erscheinung zu machen. Der Fortschritt in das Plastisch-Feste, Körperlich-Geschlossene kraftvoller Formbildung hinein wird nicht nur in der zunehmenden Lösung der Körperteile voneinander, wie sie besonders die individuelle Durchbildung und Silhouettierung des rechten Armes zeigt, erkenntlich. Auch die Funktionen der Körperteile, des breiten Brustkastens, der Gliedmaßen in ihren Muskeln und Gelenken sind mit anders lebendiger Klarheit und Sicherheit herausgearbeitet. Es sind die gleichen Motive wie bei Georg, aber sie sind wesentlich energischer geformt. So bilden der hängende rechte und der geknickte linke Arm ein deutliches Gegenspiel, ebenso wie die lebhafte Seitwärtswendung des Kopfes eine Lösung desselben vom Körper bedingt. Berechnet man die klare Bewußtheit, mit der eine reichbewegte, energisch gezogene Silhouette die Figur in große Haltung aus der Nische herausholt, wie der Faltenwurf vollkommen zum Beiwerk herabgedrückt wird, indem die einfache, große Gliederung der Mantelfalten die großen Formen Schulter, Brustkasten, Unterkörper jeweilig betont und zusammenhält, so möchte er uns beinahe als das erste, wirklich monumentale Werk der Renaissanceplastik erscheinen. Diese Figur löst sich als selbständige, plastische Individualität vollkommen aus dem Rahmen. Aber noch mehr, sie befreit sich nicht nur

etwa in Linie und Umriß, sondern sie gewinnt in der kräftigen Bildung der Muskulatur, in der sich ebenso wie in den Gelenkbewegungen die sinnlichen Energien verkörpern, auch volle, plastische Selbständigkeit. Diese Statue hat ihre vollwertige, kubische Massigkeit und ihre sinnliche, an der Erde haftende Schwere. Sie schwankt nicht mehr leicht, gotisch zart wie der Ritter Georg, sie steht breitbeinig fest auf dem Boden, sie hat ihre eigne Körperschwere, die ihr Haltung und Festigkeit gibt, und bedarf nicht mehr stützender, architektonischer Linien.

Das ist das plastische Objekt an sich, die befreite Statue. Die beiden Figuren in der Reihe, der sogenannte Jeremias (nach 1425) (zu äußerst rechts) und der Zuccone (1423/6) entwickeln das Motiv weiter. Auf zweierlei scheint der Künstler besonders acht gegeben zu haben; auf die Entwicklung der Arme zu vollkommner Beweglichkeit und ihre Lösung vom Körper. So sind beim Jeremias geknickter und gestreckter Arm bei steigender Betonung der Gelenke stärker kontrastiert. Beim Zuccone (Abb. 273) ist es vielmehr ein materieller Kontrast, den er in den beiden gelockerten und zugleich nackten, in Gelenken und Muskulatur bloßgelegten Armen gegenüber dem weichen, vollen Faltenwurf des schweren, hängenden Wollmantels gewinnt. Weiterhin kommt die Klärung des Stand- und Spielbeinmotives in Betracht. Das ganze Mittelalter hat dies aus der Antike stammende Motiv nicht verstanden. Die Gotik erhöht irrtümlicherweise immer das Standbein und nutzt das Motiv immer nur im linearen Sinne zur Verstärkung der Linienrhythmik aus, indem sie, hinzugenommen die ausgedrehte Hüfte, eine sentimentale Schwingungslinie, die in der Spätzeit zur geschnörkelten S-Linie wird, herauszubekommen sucht.

Es lockt hier als Vergleich die prachtvolle, doch ebenfalls von weitgehendem, individuellem Naturalismus belebte Gestalt der Elisabeth in Bamberg (Abb. 92) heranzuziehen. Ohne auf statuarische Mängel, etwa darauf, daß die Schulter des Spielbeines hier wie gesagt erhöht ist, einzugehen, möchte ich nur auf den grundsätzlichen Gegensatz des Lebensgefühles zu sprechen kommen. Bei der Bamberger Figur strebt alles empor; in der Haltung, den gestreckten Proportionen, der Silhouette ist das Hochaufgerichtete der von religiösem Geiste durchbebten, mittelalterlichen Gestalt charakterisiert. Selbst bei den hängenden Falten des schweren Mantels beherrscht das Aufstreben der Linien, der Vertikalen den Gesamteindruck. Wesentlich anders ist es bei Donatellos Zuccone (Abb. 273). Von dem Kopf an gerechnet, der dort mit seherischem Blick hoch aufgerichtet ist, aber hier mit vielleicht nachdenklich, vielleicht in sich verbissen am Boden haftendem Blick geneigt ist, ist alles an der Gestalt gesenkt. Das erdengebundene, vielmehr materalistische Daseinsgefühl der Renaissance bricht sich durch. Alles hängt herab, sowohl die schleifenden Falten

des Mantels wie die Glieder. Es macht sich das Schwergewicht der Masse bemerkbar. So kommt Donatello zusammen mit der Steigerung stofflicher Realität sowohl in dem weichen Mantelstoff wie an den nackten Körperteilen zu einer starken Betonung der materiellen Sinnlichkeit. Das Organische im Wesen des Körpers beruht ja auf dieser materiellen Passivität der Körpermasse. Sie zu beleben und in Bewegung zu setzen bedarf es der geistigen Aktivität, die von innen heraus dringt und den Körper zur Bezwingung der Widerstände treibt.

Damit eröffnen sich außerordentliche Möglichkeiten für die Entwicklung eines ganz anders vielfältigen Daseinsgefühles. Es ist nicht mehr der in Verklärung schwebende Mensch des Mittelalters, es ist die Wirklichkeit des gegenwärtigen Kämpfens und Streitens auf Erdengrund. Die Ausdrucksmöglichkeiten wachsen damit ins Ungeheure. Erdengebundenheit und geistiges Sicherheben, Ringen gegen irdische Mächte, alle Empfindungen des körperlichen Wesens, Masse und Bewegung, das sind die neuen Motive. Es läßt sich kaum in Worte fassen, wie viel Reiches und Unerschöpfliches von dem subjektiven Menschen geboten wurde.

Sehen wir die Gestalten hoch oben über uns stehen und auf uns herabschauen, wie ganz anders treten sie uns näher als jene gewiß auch monumentalen Figuren Giovanni Pisanos an der Sieneser Domfassade (Abb. 248). Sie künden nicht nur religiöse Zeitekstase, sondern jede Figur hat vom eignen Leben zu erzählen, jede ist ein eigner Mensch, ein neues Individuum, ein besonderes Temperament. Für den „Zuccone" wählte er sich als Modell den Pietro Soderini, einen leidenschaftlichen Politiker. Mit ungeschminkter Naturwahrheit gibt er das Häßliche. Aber das Häßliche ist zugleich das Charakteristische, das Wahre, und diese innere Wahrhaftigkeit erhöht selbst die Häßlichkeit zu künstlerischer Schönheit. Weiterhin aber wird Donatellos Kunst damit zur Volkskunst, indem nicht mehr Gestalten aus der höheren Gesellschaft oder der Klosterzelle, nicht mehr Idealfiguren, sondern Männer aus dem Volk, von der Gasse genommen und zu Heiligen gemacht werden. Vielleicht liegt in dieser Entwicklung auf das Derb-Charakteristische, auf die grobe Realität fern von jeder Idealisierung, etwas spezifisch Italienisches. Schon die spätantike-römische Kunst zeigt gleiche Neigungen und hat im Charakterporträt ihr Bestes geleistet. Wenn damals auch dieser Naturalismus in morosem Manierismus unterging, so taucht unter Donatellos Führung die Charakterfigur wieder auf. Diese Wendung ist natürlich in dem neuen Geist der Zeit begründet. Keine Zeit hat wie die Renaissance im Persönlichkeitskult, in der Vergötterung des Herrenmenschen, der Kraftnatur geschwelgt. Man hat diese Neigung zum Gewalttätigen, die in so viel kleinen und großen Tyrannengestalten ihre politischen Vertreter fand, unter dem Namen „Terribilità" zusammengefaßt. Diese

Terribilità d. h. dieses beinahe überreizte Ichbewußtsein ist ein Wesentliches, das in diesem Zuccone vor uns tritt.

Im Hinblick auf jene drei Gestalten am Campanile muß betont werden, daß Donatello das Thema auch rein künstlerisch als Plastiker erfaßt hat, indem er das Motiv der Stehfigur variiert hat. Bei der linken Figur gibt er das breitbeinige, feste Stehen, wo der Körper mit seiner Last eine feste Stabilität bringt. Die rechte Figur erscheint wie die Fortsetzung; es ist als wolle sie sich langsam zum Gehen rüsten; eine leise Bewegung kommt in die Füße, indem sich der linke Fuß lockert, während das rechte Standbein noch die Körperlast hält. Die Arme rücken leicht auf, wie auch der bewegte Faltenwurf einen weiteren Fortschritt bedeutet. Dann aber sehen wir bei der mittleren Figur das Motiv der Bewegung, des Vorwärtsschreitens entwickelt. Die Wirkung der Gestalt in der dünnlinigen, gotischen Nische ist von geradezu überraschender Wucht und Größe. Die vollen Formenmassen quellen aus dem engen Rahmen heraus und versinnlichen ein außerordentliche Lebensfülle und Daseinskraft. Erhöht wird die Wirkung sinnlicher Realität durch die bewegte Silhouette, durch die weiche Bildung des Faltenwurfs, endlich jedoch durch die freie Beweglichkeit — man beobachte die lockere Haltung der Arme —, mit der die daherschreitende Gestalt gegeben ist. Alles an der Erscheinung, jede Bewegung, jede Linie, jede Form ist einzig und allein bedingt in der Körperlichkeit der Figur. Nicht Architektur, noch ihr Rahmenwerk hat irgend welchen Einfluß auf sie. Das Wesenszentrum ruht in der organischen Formgeschlossenheit. Das ist nicht mehr architektonische Rhythmik, sondern plastische Körperdynamik. Eine weiche Elastizität entwickelt sich in dem Auf- und Niederschwingen der daherschreitenden Bewegung.

Dieser Zuccone ist das Meisterstück dieser ersten naturalistischen Epoche, die bis 1432 gedauert hat. Was Donatello hier im weichen Stein entfaltet und zu voller Rundform steigert, hat er im bronzenen Johannes d. T. (1423) zu Berlin (Abb. 275), scharfgeschnitten und von klarem Zug der Linien gehalten, gegeben. Nicht nur die Naturalistik der abgehärmten Gestalt des Wüstenpredigers, sondern auch die fein differenzierte, stoffliche Behandlung von Fleisch, Mantel und Fell charakterisiert den naturalistischen Geist. Von fast kleinlicher Realistik in der Durchbildung der Muskulatur des Aktes ist das Holzkruzifix in S. Croce, Florenz, etwa aus der gleichen Zeit. Ein Prachtstück lebensvoller Realistik ist der Wappenlöwe, der Marzocco im Bargello, Florenz, eine der wundervollsten Charakterbildungen des Tierporträts. Verlockend wäre schon ein Vergleich mit dem romanischen Löwen in Braunschweig, der ein Erzeugnis energischster Linienstilisierung ist; wir würden das Wachsen materieller Wucht und Formgröße gegenüber jener scharf zeichnerischen Gestalt erkennen. Eigentümlich

zurückhaltend und sich auf die schönheitliche Bildung eines breitgeworfenen Mantels beschränkend, ist der hl. Ludwig in S. Croce (1423), dereinst in der Nische von Orsanmichele, wo die Thomasgruppe Verrocchios steht.

Auf das von dramatischer Realistik erfüllte Relief mit dem Tanz der Salome am Taufbecken von Siena werden wir bei Behandlung des Reliefstiles zu sprechen kommen. Zwei ausdrucksvolle Bronzefigürchen des Glaubens und der Hoffnung ebenda lassen in dem weichflüssigen, breitgeworfenen Gewand den Widerhall von Quercias Arbeitsweise, die in Siena auf Donatello wirkte, erkennen. Ein weiches Pathos lebt in der Spes mit ihrem schmelzenden Sichemporrichten in Kopf, Augenaufschlag und Handhaltung, wo die aufstrebende Bewegung von dem Fluß der Falten begleitet wird. Auch die entzückenden Bronzeputten, von denen einer nach Berlin gelangte (Abb. 274), sind als Kinderakte sehr beachtenswert. Donatello, als Kinderbildner unerreicht, spricht auch hier in ungezwungener Natürlichkeit und Frische seines Wesens zu uns. Dramatischer wird er in einer Bronzestatuette in Berlin (Abb. 276), dem Modell zum Marmor-David in Casa Martelli, der wahrscheinlich von Schülerhand ausgeführt ist. Es ist ein erster, kühner Versuch, stark kontrapostliche Bewegung in den Körper zu bringen. Eigentlich lag aber dem Meister derartige Pose nicht. So läßt sogar das Gesucht-Dramatische in der berühmten Tonbüste des Niccolo Uzzano, heute im Bargello, starke Zweifel an der Originalität wach werden. Ein Meister, der den schönen Kopf des Gattamelata schuf, kann solch grobe Maske nicht gearbeitet haben. Das ist barocke Theaterpose. Auch wenn Donatello stark naturalistisch wird, zeigt er immer Mäßigung. Selbst im Zuccone überwiegt der Ausdruck des Geistig-Versonnenen.

Dann hat Donatello auch das Wandgrab, das in der weiteren Entwicklung der Florentiner Plastik eine so bedeutsame Rolle gespielt hat, behandelt. Es sind die Grabmäler Johanns XXIII. im Baptisterium zu Florenz (1425/7) und Rinaldo Brancaccis in Neapel, S. Angelo a Nilo (1426/9), bei denen freilich sein bedeutendster Werkstattsgenosse Michelozzo die Hauptarbeit getan hat. Bei ersterem gehört die Bronzefigur des Papstes (Abb. 277), bei letzterem das bewegte Himmelfahrtsrelief dem Meister selbst. Für die Entwicklung des Aufbaues interessant ist die noch schwerfällige Kombination von Sarkophag mit karyatidenartigen Figuren innerhalb eines großen, architektonischen Rahmens und mit Berechnung polychromer Wirkungen. Die drei stehenden Tugenden, auf ersterem noch reliefmäßig in Nischen gegeben, haben auf letzterem freistehend ebenso wie die beiden den Baldachin zurückziehenden Engel etwas von monumentaler Haltung und Größe. Eine Tonbüste in London, Kensington-Museum, wohl die Modellstudie zu diesen Gestalten, ist ebenfalls dem schon damals klassizistischen Neigungen nachgehenden Michelozzo zuzuschreiben. Man

vergleiche sein Aragazzidenkmal im Dom zu Montepulciano (1427—36) und dessen verschiedene Madonnen. Gewiß drängen auch bei Donatello antikisierende Motive hervor. Die Reliefs der späteren zwanziger Jahre verlassen sichtlich die lockere Art der Frühzeit, wie sie so hübsch an dem kleinen Georgsrelief von Orsanmichele offenbar wurde. Das Himmelfahrtsrelief in Neapel läßt ebenso wie genanntes Sieneser Relief des Tanzes der Salome das Anwachsen der plastischen Formen zu gewisser Größe und Fülle erkennen. Dazu kommt eine bewußte Vereinfachung des architektonischen Grundes in schlichten Linien. Das beobachten wir auch auf einem Relief der Geißelung in Berlin, wo die beiden Soldaten, ebenso wie Christus, nackt gegeben, das fortschreitende Interesse für den Akt und die bewegte Figur erkennen lassen.

Aber Donatellos Beziehungen zur Antike sollten noch viel innerlicher werden; ja die Antike scheint sein eigenstes Wesen erst ganz zur Entfaltung gebracht zu haben. 1432 reiste der Künstler zusammen mit dem Architekten Brunelleschi nach Rom, dort hat er Ausgrabungen gemacht und sein Verständnis für die klassische Form steigert sich — schon 1433 kehrte der Künstler zurück — zu ganz außerordentlicher Größe, so sehr, daß Donatello, der stärkste Naturalist der Renaissance, zum edelsten Klassiker großer, ruhevoller Form wird. Auch darin wird es offenbar, daß es ein Irrtum ist, wenn man in Donatello immer einen ruhelosen, groben Gesellen, der mit Pose und Dramatik auf äußerliche Wirkungen hinarbeitet, sehen will. Kein Meister der Renaissanceplastik hat so sehr wie er die künstlerische Form wie den geistigen Inhalt, das technische Material wie die künstlerische Eigenart jeder Form, sei es Marmor oder Bronze oder farbiger Ton, sei es Freifigur oder Relief, beherrscht. Er steht wie kein anderer über den Dingen. Vielleicht ist dieser „Objektivismus" — man kann es auch latentes Stilgefühl nennen — der ja auch sonst im Quattrocento z. T. noch vorhanden ist, ein Erbteil aus dem stilsicheren Allgemeingefühl des Mittelalters. Leonardos und Michelangelos Subjektivismus, selbst der des Pollajuolo und Verrocchio setzen sich viel rücksichtsloser über die stofflichen Voraussetzungen und formalen Bedingungen des zu bildenden Materiales hinweg. Donatellos andere Größe möchte ich in der klassischen Haltung der Werke seiner zweiten Epoche suchen. Das Genialische seines Wesens wird in der beherrschenden Größe offenbar, mit der er zuerst die Wahrheit meistert, dann aber die Schönheit gewinnt, in der Bezähmung und Zucht seines Geistes von der Naturform zur klassischen Bildung.

Nicht das kleine Marmortabernakel in St. Peter zu Rom, sondern die prachtvolle Verkündigung in S. Croce und die Sängertribüne in der Domopera (1433/9) zu Florenz legen das größte Zeugnis für diese Fähigkeiten des Künstlers ab. In beiden meistert er das Relief in geradezu über-

raschender Weise dadurch, daß er die Figuren mit Hilfe eines vielfältig farbig schillernden und bewußt zeichnerisch behandelten Rahmens und Hintergrundes zu größter Wirkung herausholt. Auf der Verkündigung (Abb. 278) ist die Auffassung der Gestalten von herber Größe und wundervoll sprechender Kraft des Audruckes. Maria in ihrer hohen, kühlen Schönheit der schlanken Gestalt ist im Moment des stillen Betens am Pult durch den herannahenden Engel aufgeschreckt, sie weicht mit fast abweisender Gebärde leicht aus. Schwunghaftes, weichfaltiges Gewand läßt die stattliche Erscheinung vor dem mit schillerndem Flachornament verzierten Grund und innerhalb des kleinlich ornamentierten Rahmens um so wuchtiger erscheinen. Der kündende Engel bringt dann eine bewußte Gegensätzlichkeit der plastischen Motive. Er gibt die knieende Gestalt gegenüber der stehenden, die Profilfigur gegenüber der Faceansicht in wirkungsvollem Kontrast. Dabei wird doch wieder in der Einheit einer weichen, vollen Körperbildung und schwellenden Gewandbehandlung gegenüber Hintergrund und Rahmen genial der Zusammenhalt gewonnen. Die Berechnung auf ein einheitlich gesehenes Bild innerhalb eines fein gezeichneten, architektonischen Rahmens ist überraschend, daneben aber wirken dank des stilistischen Kontrastes die Reliefgestalten fast wie Freifiguren.

Ein anderes Meisterwerk ist die Sängertribüne (Abb. 279), 1433—40, echt donatellesk in dem frischen Zug bewegten Lebens, der durch den tanzenden Reigen singender, lachender Engel geht, von einer sicherlich nie übertroffenen Natürlichkeit, die selbst die Verzerrung der Gesichter bei lebhaftem Lachen der heiteren Lebensfrische zuliebe nicht scheut. Die Augenblickswirkung wird aber noch zu einer optisch-raffinierten Gesamterscheinung durch die Art gesteigert, wie dieser Puttenstreifen aus weißem Marmor in den schillernden architektonischen Rahmen hineingestellt ist. Schweres Ornament im Aufbau, kleine zierliche Säulchen aus farbigem Mosaik davor, flimmernder Mosaikgrund helfen in den Tonkontrasten mit, den entzückenden Kinderfries lebendig und, trotzdem er als Flachrelief gearbeitet ist, hochreliefmäßig als plastisch geschlossenen Reigen wirken zu lassen. Ich glaube nie sonst, höchstens von dem in ähnlicher Lebensfülle übersprudelnden Rubens ist gleich durchschlagend die heitere Lebensfreudigkeit kraftstrotzender, derber Kinder gegeben. Wie matt und langweilig wirken dagegen Luca della Robbias singende Chorknaben der anderen Kanzel (Abb. 280)! Weniger bedeutend aber auch voller Frische ist die Außenkanzel am Dom zu Prato, die mit ähnlichen, von Pilastern getrennten Einzelreliefs geschmückt ist. Das Reizvollste ist das feine Bronzekapitell mit Putten am Sockel.

Seit etwa 1440 traten große Aufträge an den Künstler heran, so zunächst die Ausschmückung der Sakristei von S. Lorenzo. Außer den

malerisch wegen der versuchten Untensicht interessanten, einst bemalten Reliefs der Decke, die jetzt durch Übertünchen unwirksam geworden sind, zeigen die großen Tonreliefs mit Heiligenpaaren über den Türen, und vor allem die beiden Bronzetüren selbst, Donatellos Größe in neuer Fülle. Aus dem alten Motiv des Zwiegespräches ist ein reiches, lebensvolles Gegeneinander von zwei Figuren geworden. Des Künstlers Phantasie erscheint in der immer neuen geistvollen Variation des gleichen Motives unerschöpflich. Nur skizzenhaft flüchtig gibt er die verschiedensten Stadien des Disputes: vom gleichgültigen Nebeneinander zum langsamen Besprechen und aufgeregten Aufeinanderlosreden, vom aufmerksamen Lauschen bis zur leidenschaftlichen Gegenrede und zum Entrüstet-sich-Abwenden. Man wird immer neues Leben, überall Geist und Kraft in diesen flüchtigen Gestalten finden, dabei jedoch auch die außerordentliche Leichtigkeit der Zeichnung und Beherrschung der Form bewundern. Endlich jedoch möchte ich die Tonbüste des hl. Lorenz herausheben, die besser als die geposte Uzzanobüste Donatellos Geist kündet. Bei einer schlichten Natürlichkeit des Ausdruckes zeugt sie in der weichen Stofflichkeit des Fleisches wie des Gewandes einerseits und der klaren Gestaltung der Formen andererseits von großem, künstlerischen Taktgefühl, in dem sich wiederum der Naturalist mit dem Klassiker zusammenfindet.

Ebenso klassisch und darum in diese zweite, nachrömische Epoche gehörig, erscheint dann der Bronze-David im Bargello (Abb. 281), in jeder Hinsicht die am meisten vom klassischen Geist der Antike durchwehte Gestalt der Renaissance. Das schöne Ebenmaß der Glieder, die feste Rundbildung der Formen, die Geschlossenheit der Silhouette, die auf der einen Seite am Arm leicht geknickt, klar emporsteigt, um auf der anderen Seite flüssig herabzuschwingen, die feine Gliederung, die durch die lebensvolle Lösung der Glieder voneinander und vom Körper gebracht wird, ohne daß auseinandertreibende Löcher in der Komposition entstehen, lassen in gleicher Weise vollendetes Formempfinden und klassisches Feingefühl im Abwägen von Linienschwingung, Silhouettenbewegung wie Körperlichkeit erkennen. Dazu liegt ein wundervoll weiches Schimmern auf dem plastisch festgeformten, rund modellierten Akt. Vielleicht besonders bezeichnend für die fortschreitende klassische Abklärung des Meisters ist neben dem Vermeiden jeder vordringlichen Geste das sicher bewußte Verdecken des Gesichtes mit dem breitkrämpigen Hut. Denken wir an das auffordernde Herausblicken des Ritters Georg seiner Jugendzeit zurück, so hätten wir hier ein siegesstolzes Herausschauen eher denn den zu Boden gesenkten Blick des nachdenklich sinnenden, jungen Helden vermutet. So ist das Gesicht von Schatten umhüllt, denn auch die sich dicht um dasselbe legenden Haare lassen keine zeichnende Silhouette, keine Lösung der Formen

zu. Schon wegen dieses gewaltigen Wechsels im Sentiment müssen wir diese Gestalt in die klassische Spätzeit des Meisters, d. h. etwa um 1440, wenn nicht noch später herabrücken, vor allem aber wegen der kompositionellen Sicherheit, mit der hier Linie und Oberfläche, Bewegung und Masse zur großen Form verarbeitet sind.

1443 wurde Donatello nach Padua berufen. Ein ganz großer Auftrag fesselte ihn dort fast ein Jahrzehnt. Er sollte den Hochaltar im Santo ausführen. Zahlreiche Freifiguren und Reliefs in Bronze sind von Donatello unter vielfacher Gesellenbeihilfe gearbeitet. Der Aufbau ist neueren Datums. Eigentümlich steif, vielleicht weil, wie früher betont, ein altes Heiligenbild vorlag, vielleicht weil auch der Meister dem Sitzmotiv nicht gewachsen war, ist die thronende Madonna. Klassisch schön in der großen Bildung der Formen und klaren Einfachheit ist Christus am Kreuz, bei dem ebenfalls jeder kleinliche Realismus in Form wie Ausdruck ausgeschaltet ist und allein die edle Schönheit der großen Formen spricht. Von den nur z. T. eigenhändig ausgeführten Heiligenfiguren ist Daniel sicher die bedeutendste, ausgezeichnet in der Schlichtheit der Geste, der Weichheit der Gewandbehandlung, im Typus der Lorenzobüste in Florenz nahestehend. Entzückend vielfältig von echt donatellesker, heiterer Naivität und Unerschöpflichkeit in jugendfrischen Motiven sind die musizierenden Putten, bei denen freilich auch Beruhigung eingetreten ist.

Das Bedeutendste jedoch sind die vier erzählenden Reliefs aus der Legende des hl. Antonius, in denen sich Donatello als Meister der Massenkomposition von überraschender Größe offenbart. Gewiß hat Giottos Werk in der Arena zu Padua und seine meisterliche Gestaltung des religiösen Ausdrucks in großer, kompositioneller Zusammenfassung auf ihn gewirkt. So vermeinen wir Reflexe seiner geistvollen Konzentration des Ausdruckes etwa in dem Esels-Wunder (Abb. 283) zu entdecken. In das Zentrum einer von monumentaler Bogenarchitektur akkordierten, dreigeteilten Komposition rückt er die Wunderszene hinein. Die Gestalt des Heiligen steht in schlichter, klarer Profil-Silhouette vollkommen für sich vor dem mit einfachen Horizontalen und Vertikalen gezeichneten Altar. Stille und Ruhe rings um ihn, nur der knieende Esel fügt sich in klarer Zeichnung ein. Aber um so wilder und aufgeregter ist der Reflex des Wunders in den Seitenteilen. Ungestümes Vordrängen der aufgeregten Massen machen sich schon am Rand des Mittelteiles bemerkbar, wogt aber mächtig nach den Seiten hin empor. Dramatische Kraft in den Figuren zeigt sich hier gegenüber der beherrschenden Ruhe in der Mitte. Das Gleichmaß der Architektur in den weitgespannten Rundbögen des Hintergrund wirkt weiter in kontrastlicher Steigerung zur Dramatisierung der Massenbewegung, wie sie in den Vordergrundsfiguren lebendig ist. Es

wird aber auch durch die großen, ruhigen Linien und schlichte vornehme Haltung ein beruhigendes und gliederndes, zugleich zusammenfassendes Element in die großangelegte Komposition gebracht. Aber diese Architektur wird auch zur ausgleichenden, in ihrer Harmonie beruhigenden Linienfolie für die weichgeformten Figuren, deren Köperlichkeit im Kontrast zu jenem dünnen Linienwerk rund und voll herauswächst. Aber selbst zu gewisser, räumlicher Wirklichkeitswirkung verdichtet sich die malerisch auf einen Augenpunkt komponierte Architektur heraus.

Ähnlich bedeutsam, wenn auch nicht von der gleichen Größe des architektonischen Aufbaues ist das Wunder mit dem redenden Säugling (Abb. 284). Hier häuft er in dem breiten, in sich dreigegliederten Mittelstück die Figurenmassen, die in weicher Form und gemessener Rhythmik herandrängen, während in den schmalen Seitenteilen z. T. bewegte Unruhe, z. T. Leere herrscht. Auch hier redet die Architektur eine große, gesetzte Sprache; auch hier sind die Figuren im vorderen Reliefstreifen für sich gehalten und bewahrt die Architektur der Abschlußwand klare Geschlossenheit. Wesentlich dramatischer in der Gruppierung, mehr Tiefenwirkungen auslösend ist das Wunder von dem steinernen Herzen des Geizigen. Aber auch hier herrscht klare, symmetrische Architektonik der kompositionellen Gliederung der Massen, die fünfteilig von der horizontalen Mittelpartie zu den beiden Gruppen rechts und links anschwellend nach den Seiten in bewegten Nebengruppen ausklingt. Eigentümlich unruhig und durch das Schwankende einer malerischen Tiefenentfaltung beeinträchtigt, ist die Heilung des zornigen Sohnes, wenn er auch da in der konzentrischen Gruppierung einen gewissen Ausgleich zu finden strebt.

Hier eingeschaltet seien zwei für die Entwicklung des Reliefstiles bedeutsame Marmorreliefs: die stark an Masaccios Zinsgroschen erinnernde Berufung Petri in London, S. Kensington Mus., die in der großzügigen Zusammenfassung wuchtiger Gestalten zu geschlossener Gruppe eine Vorstufe zu den klassischen Bronzereliefs in Padua zu sein scheint. Das andere Stück, der Tanz der Salome in Lille, läßt das später stärker werdende Streben nach malerischer Vertiefung erkennen. Aber es ist in dem Zusammenklang des Figürlichen mit dem architektonischen Grund besonders bezeichnend für Donatellos gebundenes Sehen, daß er das architektonische Beiwerk durchaus in den Dienst der plastischen Gestalten, Bewegungen und Gruppen stellt.

Donatellos Meisterstück ist jedoch der Gattamelata (1446/7) in Padua (Abb. 285). Die geistige Auffassung betreffend ist alles Ruhe und Abklärung, Hoheit und Kraft. Vielleicht würden wir von Donatellos Hand eine pathetisch-dramatische Reiterfigur erwarten. Aber es ist nicht der wilde Soldatenführer, sondern der kühle, berechnende, greise Schlachten-



Abb. 304. Antonio Rossellino, Matteo Palmieri. 1468.
Bargello, Florenz.



Abb. 305. Mino da Fiesole, Niccolo Strozzi. 1454.
Kais.-Friedrich-Mus., Berlin.



Abb. 306. Antonio Rossellino, hl. Sebastian. 1457.
Collegiata, Empoli.



Abb. 307. Agostino di Duccio, Grabmal. Um 1450.
S. Francesco, Rimini.

Abb. 308. Masolino, Johanneslegende. 1435. Castiglione d'Olona.



Abb. 309. Masaccio, Geburt. 1424.
S. Clemente, Rom.

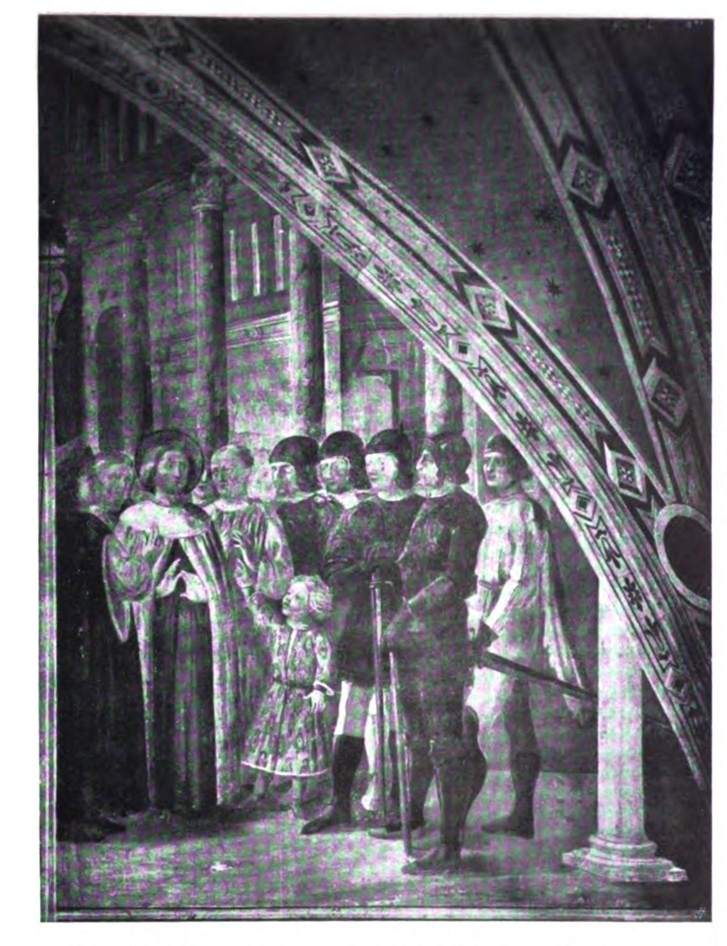


Abb. 310. Masaccio, Ambrosius Kranke heilend. 1424f.
S. Clemente, Rom.

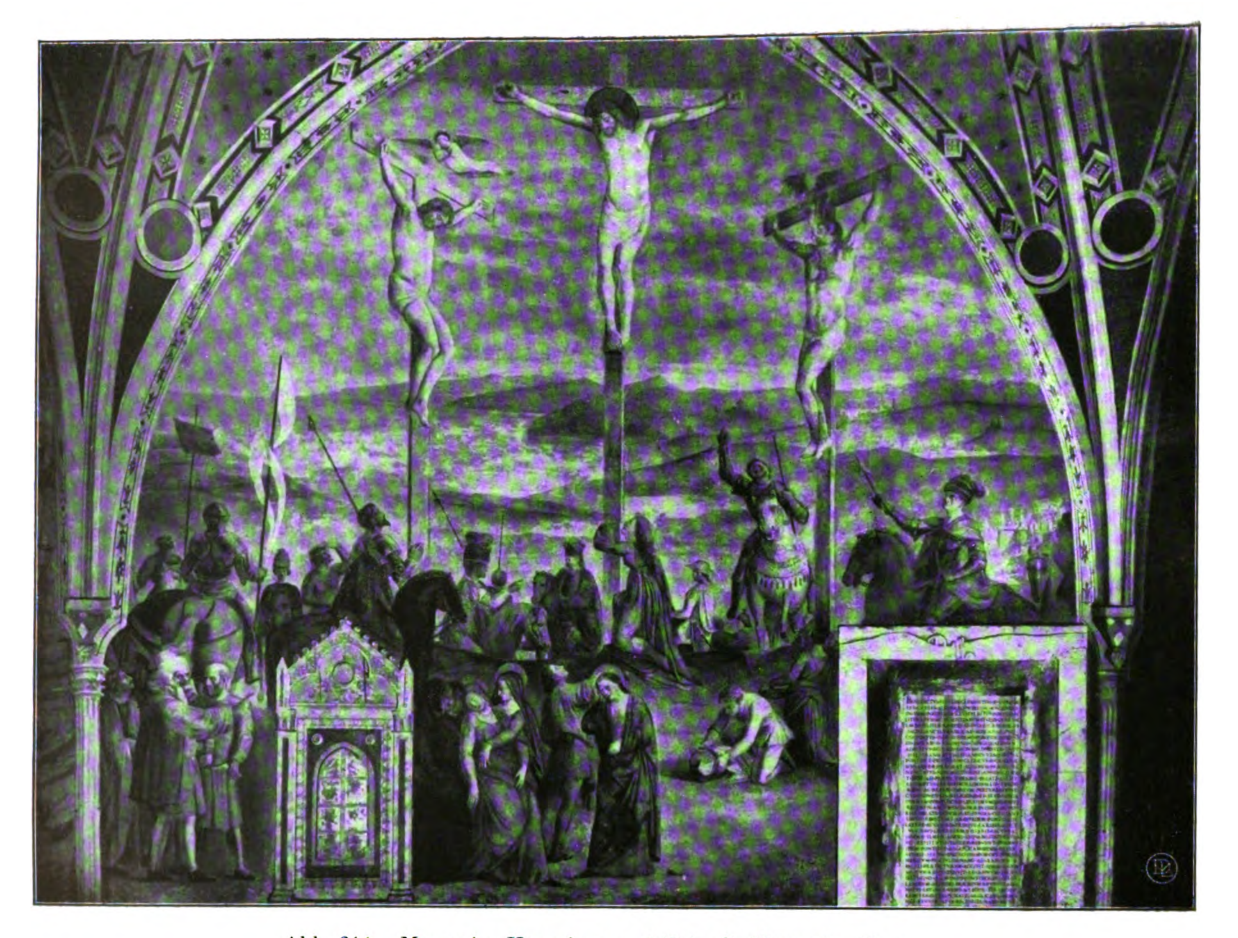


Abb. 311. Masaccio, Kreuzigung. 1424. S. Clemente, Rom.

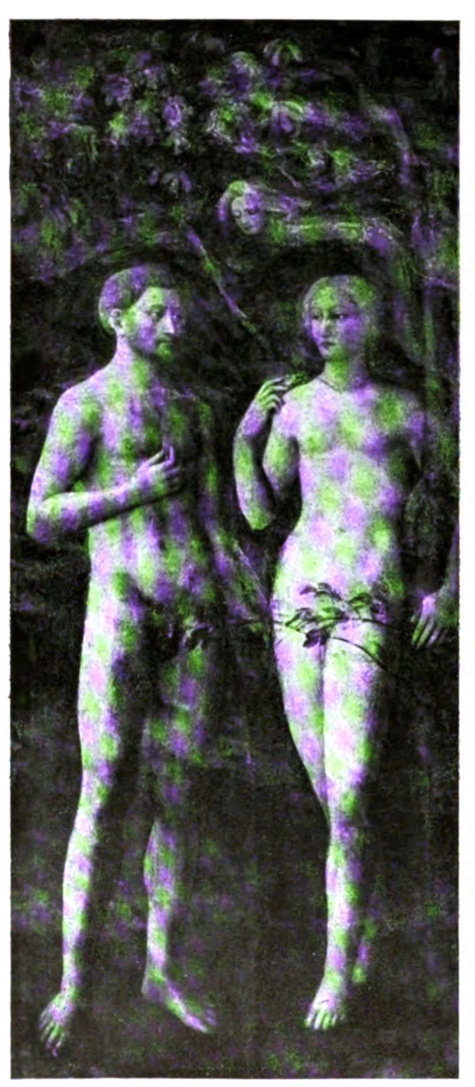


Abb. 312. Masaccio, Sündenfall. Vor 1424.
Brancaccikapelle, Florenz.



Abb. 313. Masaccio, Vertreibung. Nach 1425.
Brancaccikapelle, Florenz.

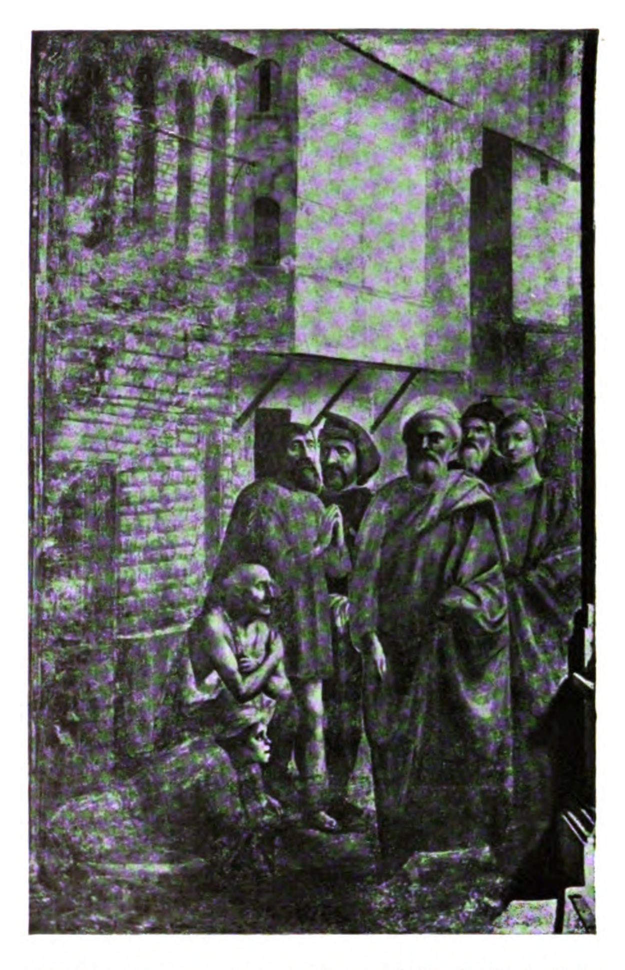


Abb. 314. Masaccio, Petrus Kranke heilend. Nach 1425. Brancaccikapelle, Florenz.



Abb. 315. Masaccio, Petrus Almosen spendend. Nach 1425. Brancaccikapelle, Florenz.

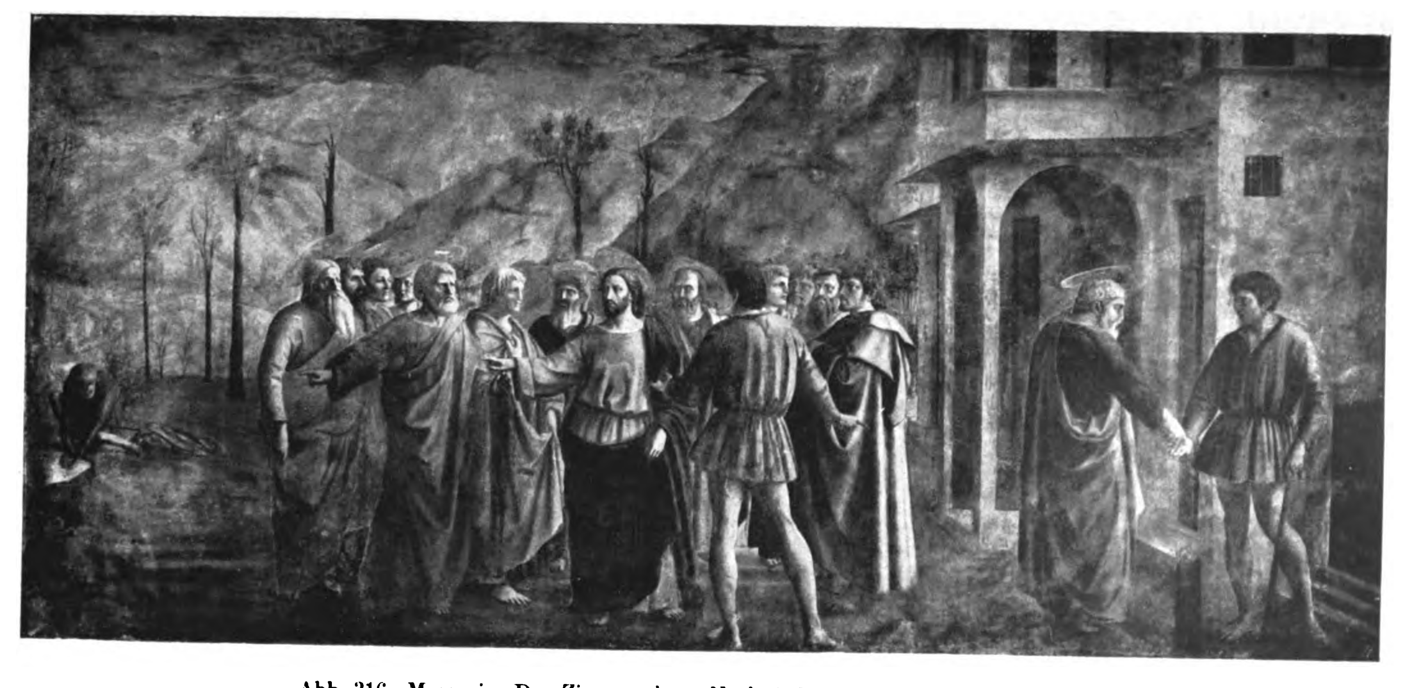


Abb. 316. Masaccio. Der Zinsgroschen. Nach 1425. Brancaccikapelle, Florenz.

lenker, der mit geistiger Überlegung und in sinnender Bedachtsamkeit ans Werk geht. Es ist auch nicht der elegante Zirkusreiter, dem wir manchmal in Reiterfiguren begegnen. Es ist, als ob der Künstler in der wahrhaftigen Größe der Form die beherrschende Überlegenheit des Feldherrn hätte zum Ausdruck bringen wollen, wenn er die feingeschnittene Figur des Reiters in wundervollem Kontrast über der schweren Masse des langsam daherschreitenden, ganz antik gebildeten Pferdes herauswachsen läßt. Die Klarheit der Linien in der Silhouette ist so vollkommen, daß jedes leise Sichneigen und Drehen in den Gelenken zum Ausdruck kommt. Man beobachte, wie Gesicht, Arm und Hände, selbst die Figur trotz der Höhe, in der die Figur auf schlankem Sockel über der Erde steht, in ihren Einzelheiten deutlich sichtbar sind, wie sich die Arme voneinander lösen, wie ausdrucksvoll die den Herrscherstab erhebende Rechte oder die die Zügel haltende Linke in die Luft stehen. Weiterhin wirken die feine Ausführung und sorgsame Ziselierung von Panzer und Sattel in der Feinheit kontrastlich zu dem mehr als schwere Masse rund und körperlich behandelten Pferd. Das Ganze wird in großer, geschlossener Silhouette zusammengehalten. Von außerordentlicher Feinheit und vornehmer Größe ist der sorgsamst durchgebildete Kopf des Feldherrn (Abb. 215). Hier zu nennen ist der nicht ausgearbeitete aber fein charakterisierte Bronzekopf des Ludovico III. Gonzaga, in Berlin, ebenfalls über der groben Dramatik des Uzzano stehend.

1454 kehrt Donatello wieder nach Florenz zurück. Diese letzte Zeit haben wir als seinen Altersstil zusammenzufassen, der einen eigenartigen Zerfall im Wesen des Meisters erkennen läßt. Die klassische Ruhe seines hohen Stiles wird durch einen wild zerrissenen Naturalismus verdrängt, der intensiver als sein Jugendstil auf eine fast nervöse Aufgeregtheit hingeht. Seine Johannesfigur in Venedig, Frari, die Magdalena im Baptisterium, Florenz, beide in Holz geschnitten, erstere bemalt, lassen den Einfluß nordischer Plastik, allein schon wegen der in Italien selten nur geübten Technik vermuten. Vielleicht kam dorther auch dieser herbe Ausdrucksrealismus, der sich auf Werke in anderer Technik wie auf den lebensvollen, sprechenden, bronzenen Wüstenprediger in Siena, Dom, überträgt. Der Vergleich mit dem frühen Bronzejohannes in Berlin, offenbart jedoch, welchen Schritt in das Reich greifbarer, plastischer Realität der Künstler gemacht hat. Neben dem festen Stehen, der starken Haltung und energischen Bewegung des späten Stückes mutet die schwankende Gestalt der Frühzeit trotz vielfacher, realistischer Bildungen noch gotisch an. Am meisten jedoch offenbaren die Reliefs an den beiden Bronzekanzeln in S. Lorenzo, Florenz, die Zerrissenheit des greisen Meisters. Während die Südkanzel, abgesehen von Christus in der Vorhölle, von Gesellenhand ausgeführt ist, erscheint der Meister an der Nordkanzel an der Kreuzabnahme, Grablegung und Christus

vor Kaiphas und Pilatus selbst beteiligt. Die lebensvolle Dramatik besonders der ersten beiden Reliefs, die herbe Größe, mit der das Tragische des Momentes erfaßt ist, redet immer noch hohe Worte vom großen Geist. Es ist aber, als ob der Künstler das innere Gleichgewicht verloren hätte, so sehr läßt er der wilden Unruhe seiner Seele die Zügel schießen.

Ein ganz eigenartiges Werk der Spätzeit, vielleicht ebenfalls unter dem Druck des Alters unvollkommen geblieben, ist die in der Loggia dei Lanzi, Florenz, stehende Judith mit Holofernes. Es ist als ob dem greisen Künstler das Alter in die Arme gefallen wäre, seine Kraft gelähmt hätte, so wenig vermag er den dramatischen Moment zu packen, so sehr wird aus der lebendigen Erscheinung etwas wie starre Pose. Es fehlten der Zeit gewiß noch die Mittel zu solch kompliziertem Motiv, eine Sitzfigur und eine stehende Gestalt zu einer Gruppe zusammenzufügen. Am gleichen Ort stehen die bewegten Gruppen des Giambologna, die von einer fortgeschrittenen Zeit und ihrem entwickelten Können in der Gruppenkomposition Zeugnis ablegen.

Mit den genannten Werken ist das Lebenswerk Donatellos nicht erledigt. Auch als Meister des Madonnenreliefs hat der Künstler führende Stellung. In Marmor, Bronze, Ton, Stuck sind uns solche erhalten. Ich nenne einige charakteristische Stücke aus den verschiedenen Epochen. Der ersten Florentiner Zeit, etwa 1425 gehört die Maria in Wolken in Boston und das herbinnige Marmorrelief in Berlin an. Klassisch im Sinne der S. Croce-Verkündigung ist die schöne, bemalte Stuckmadonna in Berlin (ca. 1435). Innerlich erregter und im reicheren Linienstil bewegter sind Madonnen der Paduaner Zeit, wie die Veroneser Tonmadonna in Berlin oder die Madonna von Fontainebleau im Louvre.

So schließen wir das Kapital über Donatello. Ungeheure Schöpferkraft wird uns aus der berauschenden Vielfältigkeit seines Lebenswerkes offenbar. Er hat die Statue freigemacht von gotischer Gebundenheit, indem er sie vom Rhythmus des architektonischen Rahmens löste und als Wesenskern der statuarischen Erscheinung das Leben des körperlichen Organismus, seine plastische Realität und innere Bewegtheit erkannte. Er hat weiterhin der Büste eine allgemeingültige Form gegeben und das Relief zur lebensvollen Erzählung wie kompositionell klaren Darstellung von Massenerregungen erhoben. Nicht nur Einzelteile der Formen, Gesicht, Hände, Gewand, Bewegung individualisierte er, sondern er hat auch Typen der Plastik in Freifigur, Büste, Reliefs geschaffen, eine höhere Gesetzmäßigkeit in der jeweiligen Form als solchen erkennend. Noch mehr als in jenem Einzelrealismus liegt in der Einordnung der plastischen Erscheinungsformen in ganz bestimmte Vorstellungskreise, in dieser Typisierung Donatellos klassische Größe. Aber aus der Natur heraus, sowohl aus der Natur der

Dinge selbst, wie aus dem eignen, körperlichen Instinkt heraus hat er Form und Gesetze höherer Plastik gewonnen. Die Tat auch seines schöpferischen Geistes war es, künstlerische Begriffe höchster Ordnung zu schaffen.

---

27. Von der gotischen Weise zur Renaissanceform, Ghiberti und Quercia.

Das Problem der Form ist die große Aufgabe der italienischen Renaissance geworden. Gewiß, es hat den italienischen Renaissancekünstlern, den Florentinern keinerlei Mühe bereitet. Ihr künstlerischer Instinkt gab ihnen die Lösung ein und es war nicht mühselige Verstandesarbeit notwendig. Die Form wächst ihnen aus schöpferischer Hand heraus; da verstanden sie ihre Leidenschaft hineinzulegen. Uns heute geht es umgekehrt. Jetzt schreibt man über das Problem der Form und ist seiner Lösung ferner denn je, daß aber das Problem als solches den Künstlern vorstand, dafür gab das Schaffen Donatellos laut Zeugnis ab. Die nachfolgenden Geschlechter bauen weiter und individualisieren die geschaffenen Typen in naturalistischer Durchbildung und erneuter Verarbeitung.

Zu diesem Donatello tritt aber nun ein gleichwertiger Meister, der ebenso klar und leidenschaftlich das Problem, resp. einzelne Motive des Problemes zu lösen suchte, Jacopo della Quercia. Bevor wir zu ihm übergehen, wollen wir noch zwei Florentiner Meister besprechen, von denen der eine noch im Trecento steht, der andere aber mit eigner, wenn auch geringer Kraft sich loszulösen suchte. Die kleinen Meister, wie Piero di Giovanni Tedesco, Lorenzo di Giovanni d'Ambrogio, Niccolo d'Arezzo, Bicci di Lorenzo, die am Dom, Orsanmichele, Baptisterium, Campanile tätig waren, überspringend, gehen wir sogleich zu diesen beiden Meistern über: Lorenzo Ghiberti und Nanni di Banco, die zugleich zwei Extreme der Zeit repräsentieren. Der eine treibt das gotische Prinzip noch einmal zum äußersten und mischt dementsprechend die Kunstformen, plastisch und malerisch, durcheinander; der andere sucht mit fast pedantischer Strenge und Nüchternheit das Problem der Form klarzulegen.

Wir beginnen mit Lorenzo Ghiberti (1381—1455) als dem Vertreter der dahinschwindenden Zeit. Leichte Erzählerfreude und wohl ein heiter gestimmtes, religiöses Gemüt leben in ihm wie in dem gotischen Trecento. So war es beinahe selbstverständlich, daß seine Haupttätigkeit sich auf das Relief bezog, in dem er Hervorragendes geschaffen hat. Zwei große Aufträge, für das Relief die größten, die überhaupt Florenz damals zu verteilen hatte, wurden ihm zuteil. 1401 ging er aus der Konkurrenz für

die Nordtür des Baptisteriums siegreich hervor und erhielt den Auftrag, den er 1403—24 erledigte. Daraufhin wurde ihm auch die dritte, letzte Tür übergeben, und diese Paradiesespforte hat er 1425—52 ausgeführt. In diesen beiden Arbeiten wird uns der Meister, mag er auch gegen das große Ziel der Zeit oder gegen die Gesetze der Kunstform verstoßen, als eine bedeutende, schöpferische Persönlichkeit von vielfältiger Phantasie und starker Eigenart offenbar.

Trotzdem möchte ich doch in dem Maß der Bewertung nicht allzu hoch gehen. Die Reliefs der ersten Tür, auf Vierpaßfeldern zwanzig Geschichten aus dem Leben Christi und acht Einzelfiguren gebend, haben mit dem späten Trecento die leichte, flüssige Art der Erzählung gemein. Der Grundzug derselben ist die außerordentliche Feinfühligkeit für die zarte, schwingende Linie, für rhythmisches Linien- und Bewegungsspiel. Es ist eine weiche Süßigkeit ohnegleichen in seinen langbewandeten Frauengestalten, wie etwa in der Maria der Verkündigung, oder auch im Christus der Geißelung. Wer für diese nachgiebige Geschmeidigkeit empfänglich ist, wird in ihr einen vollendeten Grad gotischen Liniensentimentes entdecken und sich daran berauschen. Es ist eine verschwommene Melodik ohne jeden klaren, volltönenden Akkord, die aus den Reliefs wie der Konkurrenzarbeit (Abb. 212) mit der geschmeidigen Schönheit des Kinderaktes und der kraftlosen, erregten Gestalt Abrahams eine sentimentale Sprache zu uns spricht.

Etwas miniaturhaft Feines liegt in diesen kleinen Erzählungen, deren Reize nur bei intimer Betrachtung erkenntlich werden. Immer aber ist es eine bezaubernde Melodik in der Linie und in der zarten Akkordanz, in die er die Figuren zueinander und die Figuren zu den Linien der Hintergrundsarchitektur bringt. Wie fein steht die in schweifender Diagonale bewegte Maria der Verkündigung in den zarten Vertikalen und schlichten Linien der Torbogen! Oder wie entsprechen auf der Geißelung die Bewegungslinien der Körper einander resp. wie bewußt sind die beruhigten Vertikalen des Tempelportikus zu dem erregten Linienspiel der Figuren aufgeführt, wobei freilich etwas Gepostes in den Gestalten bemerkbar ist. Dramatische Szenen liegen ihm weniger. Freilich weiß er auf der Vertreibung der Juden, einem der besten Stücke der Folge, das unruhige Bewegungsspiel der erregten Gestalten zu meistern und zugleich in der Hintergrunds-Architektur feine Akkorde anzuschlagen. Übersehen dürfen wir aber nicht, daß der Künstler es hier ebensowenig wie sonst versteht, die Hauptfigur herauszuheben und den geistigen Moment der Handlung zusammenzuhalten. Die aufgeregt vordrängende Gestalt des Christus ist eine durchaus unwürdige und wir denken unbewußt fast, an Giottos vornehm gestaltende Weise zurück. Es fehlt Ghiberti der Sinn für das Charakteristische, was doch die Grundlage zu

jeder Dramatik ist, und er entfernt sich in dem Verzicht auf Individualisierung bedeutend vom Ziel der Zeit.

Wie weit er auch in höherem Sinn der Individualisierung der Kunstform aus dem Wege ging, erweist noch mehr die Paradiesespforte (Abb. 287) in der der Künstler einen Reliefstil, der die Grenzen zwischen Malerei und Plastik sprengt und weit über die der Plastik zur Verfügung stehenden Darstellungsmittel hinausgreift. Er entwickelt auf diesen zwölf Darstellungen des Alten Testamentes eine landschaftliche Szenerie von überraschender, malerischer Freiheit. Nur frägt es sich, ob es die Aufgabe des Reliefs, dem ja keinerlei Mittel der Wiedergabe von Ton- und Stimmungswerten zur Verfügung stehen, sein kann, solche bronzene Gemälde zu wagen. So kommt es zu einer sicher zu weitgehenden Entfaltung der landschaftlichen Gründe, die nur bedauern läßt, daß der Künstler nicht lieber doch zu Palette und Pinsel gegriffen hat. In diese fügt er mit außerordentlicher Geschmeidigkeit die Gestalten ein, ohne daß es ihm immer gelingt, diese Erzählung selbst durch kräftiges Herausheben der Hauptfiguren wirksam in Erscheinung zu bringen.

In dem harmonischen Zusammenklang zwischen Figur und Umgebung hat der Künstler seine Meisterschaft gesucht. Einige Stücke, wie besonders die beiden mittleren, sind Meisterwerke einer feinfühligen, melodisch zusammengestimmten Komposition (Abb. 288). Wir wissen, daß Donatello zu gleicher Zeit, als diese Reliefs ausgeführt wurden, seine hervorragenden Reliefs in Padua arbeitete. Fast möchte man meinen, hier bestände ein, wenn auch nur ideeller Zusammenhang. Beide Meister haben sich die reichgestaltete Figurenkomposition im kleinfigurigen Relief zur Aufgabe gemacht; beide haben die Lösung in der Gruppierung der Massen in Einzelglieder und in der Akkordanz zwischen Figur und Hintergrund-Architektur gefunden. Aber wie verschiedenartig sind die beiden Lösungen. Donatello läßt in der plastischen Klarheit seines Wesens die Figuren, die Gruppen, Figur und Architektur bestimmt gegeneinander absetzen. Er sieht die Figuren für sich und wiederum den Hintergrund als ein besonderes, indem er eine Vordergrundsschicht bildet und dieser Figurenschicht entsprechend die Architektur durchaus harmonisch zuordnet. Schon ein Blick auf die Meisterleistungen Ghibertis (Abb. 288) läßt erkennen, daß seine Vorstellung viel intensiver als die Donatellos auf das Malerische gerichtet war. Auf dem linken Relief der Mitte beobachten wir eine diagonale Tiefengruppierung der Figuren entsprechend der Tiefenschichtung der Gebäude; jedem Gebäude oder jeder Bogenspannung entspricht eine Gruppe. Rechts sehen wir, einem Rundbau entsprechend, eine im Kreis entwickelte Massenkomposition. Wir wissen sogar nicht genau, ob nicht im Entwurf die Raumarchitekturen das Primäre gewesen sind. All sein Bestreben geht auf ein geschmeidiges Einfügen der

Figuren in den Raum; weich schwingen Linienfluß und Lichtspiel über die Relieffläche, zart und duftig ist jenes harte Absetzen, wie es Donatello so bewußt suchte, gemieden. Der Liebreiz und die Süßigkeit, die aus diesen mit reicher Phantasie ausgestatteten Reliefs sprechen, sind unerreicht geblieben. Darin sind sie trotz aller Regellosigkeit und allen Widerspruches gegen Formgesetze Meisterwerke für sich.

Von den weiteren Reliefarbeiten seien die beiden Reliefs am Taufbrunnen vom Dom zu Siena angeführt (1417—24). Neben der etwas matten Taufe muß die Gefangennahme des Johannes (Abb. 286) als beste, plastische Leistung im engeren Sinne herausgehoben werden. Die Nähe der beiden großen Renaissancebildhauer Donatello und Quercia, mit denen er gemeinsam am Taufbecken arbeitete, hat sicher günstig auf ihn eingewirkt im Sinne einer mehr plastischen Energie, mit der er die Gestalt des Johannes, umgeben von Soldaten, herausmodelliert hat. Der Reliquienschrein des hl. Zenobius in der Domopera (1432—40) sei nur genannt.

Ein Meister der energischen Linie oder der charakteristischen Zeichnung ist Ghiberti, wie wir sahen, nicht gewesen. Wenn dieser Künstler nun der Antike nahe kommt, so kann es eigentlich nur die schönheitliche Linie sein und ein weiches Schönheitsgefühl, das er von ihr nimmt. Schon der Akt des Isaak auf dem Konkurrenzrelief, Christus auf der Geißelung, tanzende Grazien und Aktfiguren (Herkules im Rahmenwerk) der Paradiesestür lassen ein Nachklingen antiker Bewegungsschönheit weichgebildeter Form erkennen. Diese Annäherung ist aber doch nur eine äußerliche. Das was innerlich die Renaissance mit der wahrhaft klassischen Antike verbindet, ein aus verwandtem, starkem Körpergefühl entsprungener, höherer Formensinn, grade das ging ihm ab, ebenso wie das religiöse Sentiment dieses letzten Gotikers recht oberflächlich ist. Wie viel ihm zu einer wirklichen großen Plastik fehlte, das bezeugen die drei großen Nischenfiguren von Orsanmichele, Florenz (Johannes 1414), Mattheus (1420/2), Stephanus (1425/28). Es sind matte Gestalten, schwankend in der Haltung, von leerer Eleganz und leblos in der Silhouette, überwuchert von dem durchsichtigen Schlinggewächs dünner Falten.

Ebenfalls an Orsanmichele, wo ja auch Donatello das neue Evangelium der Renaissance kündet, hat der andere, obengenannte Meister Nanni di Banco (1373—1421) in eigenartig fester, wenn auch nüchtern-schmuckloser Weise das Problem der Form zu lösen versucht. Es ist der tüchtige Handwerker ohne jede geniale Schwungkraft, aber mit strenger Sicherheit dem neuen Kunstwollen nachgehend. Ihn verbindet mit der Antike eine gewisse Seelenlosigkeit und auf das Materielle der Form, auf die Körperdynamik ist sein Sinn gerichtet. Seinem Schaffen haftet die schwerfällige Mühseligkeit eines kleinen aber ehrlichen Temperamentes an, während

Ghiberti neben dem belebenden Schwung Gründlichkeit fehlte. Aber er hat viel mehr als irgendein anderer als der Lehrmeister der Renaissance zu gelten. Das bestätigt, daß der Grundkern der Renaissance zunächst in einem individuellen Naturalismus liegt, der auf äußere wie innere Wahrhaftigkeit gerichtet ist. Er hat allein in Marmor gearbeitet, aber diese Technik in der Schule der Antike gut entwickelt. Er weist dabei von Anfang an die gotische Tradition zurück und heftet seine Augen durchaus auf die statuarische Form der Freifigur, während er im Relief nur Weniges, wenn auch Tüchtiges geleistet hat. Donatello sowohl wie Quercia haben von ihm gelernt.

Das Lebenswerk des Meisters ist nicht allzu umfassend. Das Bedeutsamste sind seine Freifiguren, die er für Orsanmichele geschaffen hat. Sie sind von einer fast plumpen Körperlichkeit, wie der hl. Philippus (Abb. 271) der starke Anklänge an die Antike zeigt, und die vier Heiligen, die noch unbewegt in der steinernen Hülle des Marmorblockes gebannt scheinen. Auch hier weist die technische Behandlung von Haaren, Auge wie des antikisierenden Gewandes auf römische Rhetorenstatuen. Am Petrus wird Donatellos Einfluß bemerkbar, der thronende Lukas Ev. im Dom und besonders der hl. Eligius (1415) von Orsanmichele, letzterer in seiner Schlankheit vielleicht Beziehungen zu Ghiberti offenbarend, zeigen in dem Sichaufrichten des Oberkörpers, der lebhafteren Posierung der Hände des ersteren und dem scharfgespannten Blick des letzteren eine Art Erwachen, wie es damals über die Menschheit kam und uns an Donatellos Ritter Georg in so naiv-schöner Weise als das Erwachen des selbstbewußten Mannesgefühl im jugendlichen Heros sichtbar wird. Auch im Relief hat Nanni Tüchtiges geleistet, so das Relief an der Eligiusnische und noch mehr das an der Vierheiligennische. Letzteres mit der interessanten Darstellung einer Bildhauerwerkstatt macht uns im Vergleich mit ähnlichen Relieffriesen früherer Zeit den gewaltigen Fortschritt zur strengen Sachlichkeit und Sinnlichkeit materieller Formrealität in der Renaissance offenbar. Beinahe vollplastische Formen an den Körpern, weiche Falten und klare Lösung der Formen vom Grunde zeigen sich. Am Schluß seiner Tätigkeit steht das Giebelrelief der Gürtelspende über der Porta della mandorla am Dom, Florenz (1421), bei der sich Maria in außerordentlicher Schwungkraft bei klarer Entwicklung der Bewegungsmotive emporhebt. Der ernste und strebsame Künstler starb zu früh, als daß sich sein etwas langsam vorwärtsdringender Geist ganz entfalten konnte.

Dann aber kommt von außerhalb ein ganz großer Meister, der seine Spuren auch im Lebenswerk Donatellos hinterlassen hat, dessen Gestirn aber bis auf Michelangelo seine strahlenden Kräfte austeilte: J a c o p o d e l l a Q u e r c i a (1374—1438). Er war Sienese und stand als solcher der Gotik

und ihrer weichen Empfindsamkeit wie einem feinen Liniengefühl näher und war darum nicht mit der sachlichen Art und dem naturwahren Realismus der Florentiner verknüpft. Eine in ihm wohnende, hohe Begabung hielt ihm den Blick für das wahrhaft Große und Bedeutsame frei. So ließ er selbst sein gotisches Spielen mit der Linie fallen, als ihm die plastische Form in ganzer Größe offenbar geworden war. Es steht außer Zweifel, daß die Antike seine große Lehrmeisterin gewesen ist. Wir werden diese Spuren weiter verfolgen. Aber es ist ebenso sicher, daß er, angeregt durch Florenz, besonders durch Nanni di Bancos massive Bildungen dazu kommt, das Dreidimensionale der Körpermasse zu gestalten. Die Sinnlichkeit der Erscheinung steigert sich zur Stofflichkeit. Dazu gewinnen die Bewegungen, die Gesten, deren lebendige Sprache aus der Gotik ihm überkommen war, in ihrer verstärkten Akzentuierung gewaltig an Ausdruckskraft. Bei ihm wird zuerst mit unbezwinglicher Gewalt offenbar, daß Massigkeit und Bewegung die Grundlagen und Eckpfeiler großer Renaissanceplastik sind.

Interessant ist es, diese Persönlichkeit aus Gotik, Antike und Renaissance sich zusammenfügen zu sehen. Seine Frühwerke sind noch rein gotisch. Das Grabmal der Ilaria im Dom zu Lucca (seit 1406) erinnert mit dem zarten Fluß feiner Linien in der Silhouette wie in den Gewandfalten fast an nordische Gotik, allein in der schwellenden Büste oder der weichen Fülle des Gesichtes Renaissancegeist offenbarend. Die girlandenhaltenden Putten weisen in ihrer fast derben Formenfülle auf die Antike. Ganz gotisch ist das unruhige, spitze Schnörkelwerk dünner Falten am Trentaaltar in S. Frediano zu Lucca (1413). Neue Offenbarungen bringt der 1414—18 ausgeführte Brunnen in Siena, die Fonte Gaja. (Abb. 289.) Der Aufbau in seinen schlichten Formen und klaren Linien geht über die spielerische Gotik hinaus. Die Madonna mit den acht Tugenden in runden Bogenfeldern sitzend bedeutet ein allmähliches Losringen der Figur aus der gotischen Gebundenheit, aus dem Rahmenwerk der Architektur heraus.

Neun Sitzfiguren waren zu geben und so war der Künstler gezwungen, das gleiche Motiv immer wieder zu bringen. Als großer Meister hat er es sich zur Aufgabe gemacht, dasselbe immer neu künstlerisch zu verarbeiten. Es ist das Sitzmotiv, das er hier als einer der ersten in der Renaissance durchgebildet hat. Die Sitzfiguren der vier Evangelisten im Dom zu Florenz von der Hand der Donatello, Nanni di Banco, Ciuffagni und Niccolo d'Arezzo lassen deutlich erkennen, wie hilflos die Zeit diesem statuarischen Motiv noch gegenüberstand. Sie bleiben alle im Marmorblock stecken und kommen aus starrer Haltung, unsicherer Behandlung nicht heraus. Auch Quercia hat unendliche Mühe, um der Aufgabe Herr zu werden. Die Madonna (Abb. 290) und die vier Gestalten der breiten Rückwand, gehen zwar schon über das dünne Lineament in Falten und Formgebung der

Figuren des Trentaaltars hinaus. Man beobachte überall die wachsende Realität des Faltenwurfes und die Steigerung ins Stoffliche. Aber daneben ist noch Gotisches in der unentschlossenen Haltung der Figuren, die geschmeidig hineingelegt erscheinen. Die Durchbildung entbehrt im diagonalen Fluß der Linien zunächst der renaissancemäßigen Festigkeit der Formgebung oder Energie der Bewegung. Im Überschwall schwingender Linie verhüllen die Mantelfalten hier noch den Körper, statt ihn zu reflektieren. Die Gestrecktheit der Proportionen, die hängenden Schultern muten gotisch an. Überraschend ist daneben die Wucht der architektonischen Umrahmung mit seiner Lagerung der Massen in die Breite, den kraftvoll-plastischen Gesimsen und Profilen, den schwulstig-schweren Akanthusblattfüllungen, die vermittelt durch Niccolo Pisano und die Treppenbrüstung der Sieneser Kanzel auf die Antike zurückgehen.

Dann aber hat auch für das Figürliche der Einfluß der Antike die Befreiung gebracht. Wiederum ist es die schöne Gestalt der Phädra auf genanntem Pisaner Sarkophag (Abb. 239), die schon auf Niccolo Pisano wirkte, gewesen, an der sich Quercia zu einer höheren Formbildung erhob. Aber mit ganz anderem, vielmehr fortgeschrittenem Verständnis für die organische Form erfaßt der Renaissancekünstler das plastische Problem. Die Anlehnung steht bei den späteren Seitenstücken außer Zweifel. Fides (Abb. 291) erscheint wie eine freie Umbildung der antiken Gestalt. Man muß dem Sieneser Meister zugestehen, daß er in großem Sinne vereinfacht und darum eine monumentalere Wirkung herausbringt. Die dünnen Falten, die dort spielerisch, fast kleinlich wirken, faßt er in weichen Linien zusammen, in denen ein großer rhythmischer Schwung lebendig wird. Zugerechnet die großzügige Lösung der Silhouette vom Grund, die der Renaissancemeister in Beherrschung des Motives vor dem antiken Meister voraus hat, geht ein wundervolles Schwingungsspiel durch die Gestalt. Der Kopf, bewußt aus dem Profil nach vorn gerückt, der Halsansatz, dann die Brust mit Gürtel, die Arme in ihrer klaren Formgebung, der fest aufsitzende Körper mit der darüberlaufenden Faltenwelle, Kniegelenke und Füße, all das gibt ein rhythmisches Schwingungsspiel, das nichts mehr mit der ornamentalen Rhythmik der Gotik gemein hat, sondern die entwickelte Bewegungsrhythmik begründet in der Dynamik des organischen Körpers im Sinne der Renaissance bedeutet. Jeder Knick und Winkel, jede Schwingung ist im Körper bedingt, die Gelenke akzentuieren die Absätze der schwingenden Bewegung. Damit ist das Problem der Form gepackt und es ist überraschend, wie die als Flachrelief gebildete Gestalt sich vom Grund löst und als ein lebendiges Wesen aus dem Rahmen herauswächst.

Lebt hier in der Schlankheit der Erscheinung und Feinfühligkeit der Zeichnung der Geist des antiken Vorbildes, so erscheint die Sapientia

(Abb. 292) noch weiter fortgeschritten. Die Gestalt gewinnt Rundung und weiche Fülle sowohl in den Körperformen wie in der Stofflichkeit der Gewandfalten. Sie überwindet den Flachreliefstil und wächst zu voller, fast freifigürlicher Körperlichkeit heraus. Das Wichtigste ist, daß die dreidimensionale, körperliche Massigkeit schon in der Dreiviertelansicht über den antiken Reliefbegriff heraus zum Siege gelangt. Während die Fides sich dem leichten Fluß der diagonal abgleitenden Schwingung einfügt, spüren wir, wie die Körpermasse der vielmehr vertikal aufgerichteten Gestalt sich setzt. Das Gesetz des Schwergewichtes der Masse macht sich geltend und zwar nicht nur bei den Körperformen, sondern auch in den weichen Falten des schweren Wollmantels. Weiterhin aber zeigen die Einzelformen, wie Kopf, Hals, die breiten runden Schultern, die Brust, das grade Absetzen der Oberschenkel vom Körper, endlich die rechtwinklig geknickten Kniee bewußtere, organische Akzentuierung wie reichere, individuelle Bildung bis in die einzelnen Teile, bis in die Handgelenke und Finger hinein. Auch das Sinnliche der Materie, die Stofflichkeit von Fleisch und Gewand hat zugenommen. Zu der erhöhten Massigkeit und gesteigerten Beweglichkeit kommt eine verstärkte Sinnlichkeit, eine überreiche, schönheitliche Fülle der Form von einer weichen Pracht und überquellenden Rundung, die der Sienese vor dem strengeren Florentiner und dessen exakter Zeichnung wie kleinlicher Realität voraus hat. Das komplizierte Motiv der Sitzfigur ist in überraschender Weise als Zusammenspiel von Massigkeit und Bewegung gelöst. Die Temperantia bringt das Motiv in großer Bewegung. Michelangelos Sibyllen haben hier ihre Vorbilder.

In seiner Spätzeit (1425) hat Quercia am **Hauptportal** an **S. Petronio**, Bologna (Abb. 293), das Sitzmotiv an der Freifigur in der Madonna des Tympanons entwickelt. Körperlich klar und plastisch greifbar sitzt sie da. Und doch steckt hier noch etwas Gotisches drinnen. Das Interesse des Künstlers ist nicht gleich intensiv wie bei den Florentinern auf die realistische Durchbildung des einzelnen und zwar spezifisch des menschlichen Organismus gerichtet. Es ist noch eine ausgeprägte Freude an dem reichen Faltenwurf vorhanden und seinem entwickelten Empfinden für die Gesamtwirkung genügte ein reich geworfenes, volles Mantelstück beinahe ebenso wie die plastische Körperform. Etwas von Häufung der Schatten und Lichter, von breiter Verteilung der Massen, d. h. etwas Malerisches oder Barockes scheint sich hier anzubahnen. Man vergleiche diese Madonna mit der an der Fonte Gaja und wird den gewaltigen Schritt aus ängstlicher, mittelalterlich-gotischer Befangenheit zu freier Gestaltungsgröße besonders darin erkennen, wie er den Akt des Kindes in weicher Fülle und Rundung aus dem ringsum wogenden Spiel weicher Falten herauswachsen läßt. Weniger gelungen sind die Stehfiguren, von denen nur Petronius eigen-

händig ist. Sie schwanken im Überschwall der nach oben hin gehäuften Falten fast unter der Last der Gewandung.

Noch gewaltsamer und gewichtiger ist der Künstler im erzählenden Relief von gotischer Verschwommenheit und linearer Durchsichtigkeit zu plastischer Monumentalität übergegangen. Zwei Genesisreliefs an der Fonte Gaja mit der Schaffung Adams (fast zerstört) und der Vertreibung aus dem Paradiese (Abb. 290), die gleichen Darstellungen mit weiteren Genesisreliefs am Portal von St. Petronio, Bologna, bringen eine imposante Folge von Bildungen, wo der Reliefrahmen mit zwei bis drei wuchtig gebildeten Gestalten voll weicher Rundung gefüllt wird. Es lebt hier etwas von der Kolossalität Michelangelos sowohl in der Massigkeit der Formen wie in der Wucht der Bewegungen. Besonders die Gestalt des nackten Adam auf der Vertreibung mit dem großartigen Kontrapost der muskelschwellenden Glieder, die den Rahmen, den architektonischen Grund sprengende Fülle der Formen, das schwere Pathos, das uns entgegenatmet, all das offenbart künstlerische Monumentalität. Daß große Körperform erst in der innigen Durchdringung der Masse mit lebenswahrer, innerer Bewegung zu künstlerischer Erscheinung gestaltet wird, das hat Quercia als einer der ersten in diesen Gestaltungen erwiesen. Kein anderer als Michelangelo hat sie sich für seine Deckenfresken der Sixtina zum Vorbild genommen. Man ist erstaunt, wie eng sich die erste Frührenaissance und die Hochrenaissance berühren; es ist, als wäre es ein steter Kreislauf. Es überkommen den aus der Verlorenheit und Verklärtheit des Mittelalters herausdrängenden Geist hier machtvolle Ahnungen von der Größe schöpferischer Gewalt, davon wie die Naturform, erst in der Energie des gestaltenden Genius und durch die Leidenschaften des kraftsprühenden Meisters entflammt, zu monumentaler Kunstform gebildet werden muß.

Diesen Reliefs und fast noch mehr denen am Petroniusportal möchte man unter allen Werken Quercias den Vorzug geben. Hier bricht ein plastisches Formgefühl, ein Körperempfinden mit noch nie dagewesener Urgewalt heraus, wie es eben nur der größte Formbildner aller Zeiten Michelangelo übertroffen hat. Dahin gehört nicht nur die kolossale Wucht der Gestalten, sondern auch die wundervolle Vereinfachung und klare Verrechnung der plastischen Formen mit dem Rahmen und im Linienspiel des Grundes. Es resultiert ein gewaltiges Absetzen der runden Körperform, so daß selbst auf den kleinen Reliefs die Gestalten in monumentaler Plastik heraustreten. Das ist schon rein formal ein gewaltiger Fortschritt gegenüber der Antike. Diese hat, wo sie auch große Reliefs formte und mächtige Freifigurendekoration in die Architektur brachte — ich denke an das Parthenon, aber auch an Pergamon — nie die Grundidee der Einordnung der Formen in den architektonischen Rahmen und in die Ebene der Reliefs aufgegeben.

Die Antike rechnet immer mit der vorderen Reliefebene, wie es uns Hildebrand in seinem „Problem der Form“ zum Gesetz der Plastik erheben will. Auch Donatello, als der größte Klassiker der Renaissance, hat sich diesem Gesetz untergeordnet und nie Linie wie Fläche als die grundlegenden Faktoren der Reliefbildung vergessen, wie etwa die Sängertribüne erweist. Quercia aber und in seiner Gefolgschaft Michelangelo haben dies Gesetz durchbrochen und gesprengt. Hier sowohl wie an den großen Genesisdarstellungen der sixtinischen Decke, die ja von Quercias Reliefs ihre Anregung empfangen haben, sehen wir mit nie in der Antike vorhandener Wucht die Gestalten sich aus den Rahmen lösen und zu vollplastischer Körperlichkeit herauswachsen. Gewiß ist dieses wundervolle Anschwellen der Formen in durchaus bewußter Absicht als das Hauptziel der großen Formgebung der Renaissance anzusehen.

Wir können nicht umhin, hier gegenüber der Antike ein anderes, durchaus neues Körpergefühl anzunehmen. Mit dem an der Fonte Gaja anwachsenden Gefühl für das Massige, das Kubische, für die körperliche Schwere war auch der innere Sinn der Bewegung ein anderer geworden. Er war wesentlich innerlicher geworden, vielleicht als ein Gewinn der im Mittelalter erhöhten Verinnerlichung menschlichen Wesens, indem man die Bewegung als eine Anstrengung, als eine Überwindung erfaßt. Die Antike kennt ja nur die ungehemmte Bewegung, hier aber werden Widerstände markiert, die der Körper in seiner Masse der Bewegung entgegenstemmt. Massigkeit und Bewegung kommen in ein individuelles Gegenspiel. Für die Vervielfältigung künstlerischer Ausdruckskraft ist, wie der Blick auf jedes dieser Reliefs zeigt, außerordentlich viel gewonnen. Zu den körperlichen Widerständen, die man hier darzustellen lernt, kommen die seelischen hinzu. Im Adam der Vertreibung scheint die von innerem Schmerz gehemmte Bewegung gegeben. Es wird die sentimentale Bewegung daraus; die Geste Adams auf dem Sündenfall hat etwas Schmerzhaftes. Die Bewegung auf den Schöpfungsreliefs bringt etwas Nachdenkliches ein wie aus Träumen Erwachen zum Ausdruck. Wieviel Michelangelo diese Ausdruckskraft um ein Vielfältiges erhöht hat, das werden wir noch erkennen.

Hier sind die später (1422) zugefügten Predellenreliefs am Trenta-Altar in S. Frediano, Lucca, einzuordnen. Grade gegenüber den älteren, gotisierenden Hauptfiguren darüber erscheint das Anwachsen plastisch-renaissancemäßiger Gestaltungskraft von überraschender Größe. Szenen wie die Teufelsaustreibung unter dem hl. Sigismund rechts gehören zu den machtvollsten Gestaltungen eines bewegten Ereignisses. Neben der großen Dramatik der Komposition, wo wenig wuchtige Figuren den Rahmen füllen, steht auch die Einzelbildung der Gestalten auf der Höhe plastischer

Formbildung, wie sie Quercia nur noch am Bronzerelief im Baptisterium zu Siena erreichte.

Etwas später, um 1424, ist der Meister zusammen mit Donatello und Ghiberti am Taufbrunnen zu Siena tätig gewesen. Hier hat er einmal in Bronze gearbeitet. Seine Ausweisung des Zacharias offenbart auch gegenüber Donatello ein überragendes Maß monumentaler Gestaltungskraft in der wuchtigen Massigkeit der Gestalten und in der kubisch geformten Architektur. In allem steckt eine ans Übermenschliche grenzende, rahmensprengende Größe. Donatello übertrifft ihn nur in der Energie der Linien und Bewegungen. Ghibertis Reliefs haben daneben etwas vom wesenlosen Schein. Nochmals sei es gesagt, daß nicht Linie und Fläche die Ausdrucksmittel sind, sondern Masse und Körperbewegung. Ja, man kann sogar schon von fortgeschrittener Verwertung der Licht- und Schattenmassen reden, wenn wir sehen, wie diese wuchtigen Gestalten in den schlichten, breitmassigen Architekturen stehen, wo überall der Schattenschlag seine lösende Gewalt entwickelt. Machtvolle Seelendramatik spricht aus den Gestalten und ihren großen Gesten, vor allem aus der herrlichen Gestalt des langbärtigen Zacharias, der wie der Ahne von Michelangelos Moses vor uns steht.

Nicht vergessen dürfen wir die wundervollen, von mächtigem, innerem Pathos durchbebten Nischenfiguren am oberen Tabernakel. Wuchtig bewegt und weich fügen sie sich in breitwogender Gewandung in die Nische hinein. Es scheint, als ob sie das, was für Donatello am Campanile das Ziel war und was seine beiden schönen Engelsgestalten unten am Taufbrunnen ebenfalls zeigen, die Loslösung der Figuren in eigner, klarer Silhouette aus dem Rahmen gar nicht erstrebten. Sie wirken als wogende, massige Füllung vielmehr tonig im weichen Licht- und Schattenspiel.

Aber zu dem verstärkten, körperlichen Empfinden für das Kubische der Masse, wie es überall heraustritt, kommt an S. Petronio ein erhöhtes Raumgefühl und ein gesteigertes Sehempfinden für das bildmäßige Ganze. Mit Reliefstil, mit Linien und Flächenverrechnung genügt sich diese Renaissance nicht. Diese Reliefs sind viel mehr in ihren Raumwerten erfaßt, als es die Antike je vermocht hat. Weil der Künstler die Reliefs auch in ihren malerischen Qualitäten begriff, vermochte er sie über das nüchterne Linienmaß der Antike zu erhöhen. So sind auf der Trunkenheit Noahs die Gestalten wundervoll weich in das bildmäßige Relief hineingearbeitet und wir kommen zur Überzeugung, daß in der Erhöhung des malerischen Gefühles die Grundlage dieses neuen, plastisch dreidimensionalen Körperempfindens begründet ist. Hier spinnen die Fäden hinüber zu Masaccio. Das Ereignis der Renaissance wird uns als eine bedeutsame, plastisch wie malerisch in gleichem Maße ausschlaggebende Erweiterung unseres Daseinsempfindens offenbar. Von einer akademisch platten Wiedergeburt der Antike, einem

Klassizismus kann hier ganz gewiß nicht gesprochen werden. Es ist erhöhte Daseinsenergie, die ein gesteigertes Maß von Ausdrucksmöglichkeiten in plastischen wie malerischen Realitäten findet. Zu Fläche, Relief, rhythmischer Linie kommen Masse, Raum, bewegte Form, zum Ornamental-Kalligraphischen das Organisch-Wirkliche. Die Sprache bereichert sich zu ungeheurer Vielfältigkeit der Formen.

Daß mit dieser Vervielfältigung des materiellen Lebensgefühles die seelische Vertiefung gekommen ist, wenn sie nicht vielmehr das Primäre war, brauche ich nach dem Gesagten nicht zu betonen. Wie mächtig packen uns diese Figuren durch ihren seelischen Gehalt, sie bedeuten uns dank dieser Innerlichkeit, dieser von innen heraus erlebten Körperlichkeit letzten Endes doch unendlich viel mehr als die frostig kalten, seelenlosen Meisterleistungen der Antike, die in ihrer kühlen Gleichgültigkeit uns so unendlich ferne stehen.

Andere Werke, wie das Grabmal eines Bentivoglio in S. Giacomo Maggiore, Bologna, nach Muster der dort üblichen Professorengräber mit dem dozierenden Professor oder die Statue eines Heiligen im Dom, Ferrara, treten dagegen zurück. Quercia ist der einzige große, sienesische Plastiker gewesen. Sein Geist hat die ganze dortige Schule bis zum Ende des Jahrhunderts beherrscht. Die Künstlerfamilie der Turini, als gleichzeitige Meister, Antonio Federighi († 1490), Lorenzo Vecchietto († 1480), Neroccio († 1500), Francesco di Giorgio († 1502), Sassetta, Cozzarelli seien genannt. Das Bezeichnende ist, daß besonders die späteren Meister zugleich als Maler tätig waren. Manche von weicher Schönheit umflossene Gestalt im Geiste Quercias ist aus ihrer Hand hervorgegangen. Neue künstlerische Werte hat keiner von ihnen geschaffen.

---

28. Masaccio und das Raumproblem.

Wollte man die Titel der gelehrten Bücher und die Überschriften der spekulativen Betrachtungen zur Grundlage für das, was die Renaissance geleistet hat, nehmen, so würde man vermeinen, sie wäre eine große Epoche malerischer Entfaltung gewesen. Brunelleschi, L. B. Alberti, Piero dei Franceschi und Leonardo da Vinci haben eine „prospectiva“ „ars pingendi“ und ein Trattato della pittura geschrieben. Schaut man in diese Bücher hinein, so erkennt man, daß der eine, Brunelleschi, doch nur als Architekt und Aufrißzeichner an die Fragen der perspektivischen Verkürzung und des Augenpunktes ging. Nicht viel besser ist es in Albertis

„della pittura libri tre", die 1435 in lateinischer, 1436 in italienischer Sprache, Brunelleschi gewidmet, erschienen. Die antike Ästhetik des Euklid gibt die Grundlagen zu rein mathematischen Festsetzungen der Grundgesetze der Malerei. Er läßt sich über Punkt, Linie, Fläche und deren Eigenschaften aus. Dann folgt eine Sehtheorie, die durchaus mathematisch konstruiert ist, wie es bei ihm als Architekten begreiflich ist. Vom Auge läßt er die Sehstrahlen ausgehen, die die Linie mittels Dreieck, die Fläche mittels Pyramide erfassen und wieder zum Auge eilen. Wir wissen, die Pyramide spielt in der Figurenkomposition eine fast faszinierende Rolle, indem auch die Gruppen in Pyramidenform konstruiert werden. Weiterhin unterscheidet er äußere Strahlen, die für den Umriß der Dinge wichtig sind, mittlere Strahlen, die Farbe und Beleuchtung vermitteln, endlich den Zentralstrahl, der den Augenpunkt festlegt. Dieser „razzo centrico" ist der Fürst der Strahlen, wie er ihn nennt, und ist außerordentlich wichtig, weil er den Sehwinkel bestimmt. Das ist typisch für den Architekten. Zwar sagt er, die Farben betreffend, daß sie wegen der Luft, die zwischen unserem Auge und ihnen liegt, je größer die Entfernung der Dinge, um so farbloser und lichtloser erscheinen. Im übrigen spricht er von Licht und Farben in starken Abstraktionen. Das Bild nimmt er als Durchschnitt durch die Sehpyramide, die von dem Auge zu den Gegenständen läuft. Im zweiten Teil nennt er alles einen Gegenstand, das einen Raum einnimmt. Aber er kennt außerhalb dieses plastischen Kubus nicht den malerischen Unendlichkeitsraum. Nur die Architekten und Bildhauer erkennt er als große Künstler an; nicht aber die Maler. Masaccio führt er unter den Bildhauern auf.

Damit haben wir den Namen des Meisters genannt, dessen Schaffen eine große Ära der Malerei einzuleiten scheint. Man muß freilich bei einer richtigen Beurteilung des Trecento und seiner noch unsicheren Gestaltungsart klar darüber sein, daß man damals sogar der malerischen Entfaltung näher gestanden zu haben scheint als der plastischen Formgebung. Das erweisen die Fresken im Camposanto, Pisa, aber auch die Reliefs des Orcagna oder die Ausschweifungen ins Wild-malerische in den Bronzereliefs des Ghiberti. Sogar Quercias monumentale Gestaltung ist nicht ohne ein freies, malerisches Schauen denkbar und wir haben diese malerischen Qualitäten und das entwickelte Raumgefühl dieses Meisters besonders herausgehoben.

Dazu tritt am Beginn des neuen Jahrhunderts der geniale Meister, der die Aufgaben der Malerei schon in ihrer vollen Größe erfaßt hat. Und in der Tat verdient kein anderer so sehr wie dieser Masaccio (Tommaso di San Giovanni Guidi aus S. Giovanni, 1401—28) neben v. Eyck der erste große Maler der Neuzeit genannt zu werden. So geistig hochstehend die Fresken Giottos sind, künstlerisch genommen sind sie noch im Flächenstil

stecken geblieben; nie wird die mit scharfer Linie begrenzte Fläche überwunden und entwickelt sich aus der rein zeichnerischen Manier eine freie malerische Behandlung des Figürlichen im bildlichen Raum. Giotto sieht letzten Endes auch noch nicht den plastischen Körper; von einer Raumvorstellung oder Licht- und Schattenbildung kann schon gar nicht die Rede sein. Auch die Trecentisten bringen neben kleinen Naturbeobachtungen und genrehaften Einzelmotiven nichts Wesentliches hinzu. Wie wenig aber rein verstandesmäßige Erkenntnisse optischer Gesetze zum malerischen Erfassen allein genügen, erweist neben andern Meistern des beginnenden Quattrocento Masaccios Lehrer Masolino (Tommaso di Cristofano 1383—1440). Seine schwächlichen Altersfresken in Castiglione d'Olona (Abb. 308) von 1435 offenbaren nur einen kleinen Geist, der in realistischem Kleinkram und pedantisch-mathematischer Verrechnung der Perspektive bei übertreibenden Verkürzungen einer freien, malerischen Gestaltung nicht entfernt nahe kommt. Er verdient es gar nicht im Zusammenhang mit seinem großen Schüler genannt zu werden und hat gewiß keinen Anteil weder an den Fresken der Brancaccikapelle noch an denen von S. Clemente, Rom. Auch das schwächste Stück dieser Folgen steht weit über den Leistungen Masolinos.

Wie ein im prophetischen Schauen oder aus mächtigem malerischem Instinkt Gewonnenes erscheint Masaccios Werk. Er entwickelt vor uns die räumliche Macht der plastischen Form und die malerische Gestaltungskraft von Licht und Schatten im Raum. Damit gibt er als Ahnung all das, was die Malerei als Mittel und Ziel je erstrebt. So kurz sein Leben, so gewaltig ist sein Werk, das er in zwei Freskenreihen, in der Brancaccikapelle von Carmine, Florenz, und in S. Clemente, Rom, vollbringt. In der Brancaccikapelle beginnt er an der rechten Wand mit Adam und Eva, die noch befangen und flau sind (Abb. 312). Es folgt die Auferweckung der Tabita und Krüppelheilung, zwei Szenen auf einem Bildfeld, anfänglich durch einen Mittelpfosten geteilt. Man spürt den Anfänger, der noch in dünner Zeichnung, spitzen Typen und aufgeregter Gestikulierung einen flächig-reliefmäßigen Stil entwickelt. Am freiesten erscheint die Rückenfigur auf der Auferweckung, die er wie auch das breit hingeworfene Mantelstück zuletzt zugemalt zu haben scheint. Dasselbe ist auch von den beiden dahinwandelnden jungen Männern zu sagen, die er in der Mitte als Verbindungsglied an Stelle des einstigen Pfeilers hinzufügte. Besonders reizvoll erscheint das architektonische Genrestück des Hintergrundes, wo er einen naturwahren Ausblick in die Straßen des alten Florenz entwickelt. Auch das nächste Fresko mit der Predigt Petri oben links vom Fenster erscheint befangen in der räumlichen Disposition wie Figurenbildung, so daß man es dem Masolino zugeschrieben hat.

Abb. 317. Andrea del Castagno, Abendmahl. Um 1450. S. Apollonia, Florenz.



Abb. 318. Andrea del Castagno, hl. Trinita. 1455. Annunziata, Florenz.



Abb. 319. Andrea del Castagno, Niccolo da Tolentino. 1456.
Dom, Florenz.

Abb. 320. Paolo Uccello, John Hawkwood, 1456.
Dom, Florenz.



Abb. 321. Domenico Veneziano, Madonna zwischen Heiligen.
Um 1450. Uffizien, Florenz.



Abb. 322. Lorenzo di Credi, Madonna zwischen Heiligen.
Um 1480. S. Andrea, Pistoja.



Abb. 323. Piero dei Franceschi, Kreuzauffindung. 1452—60. S. Francesco, Arezzo.

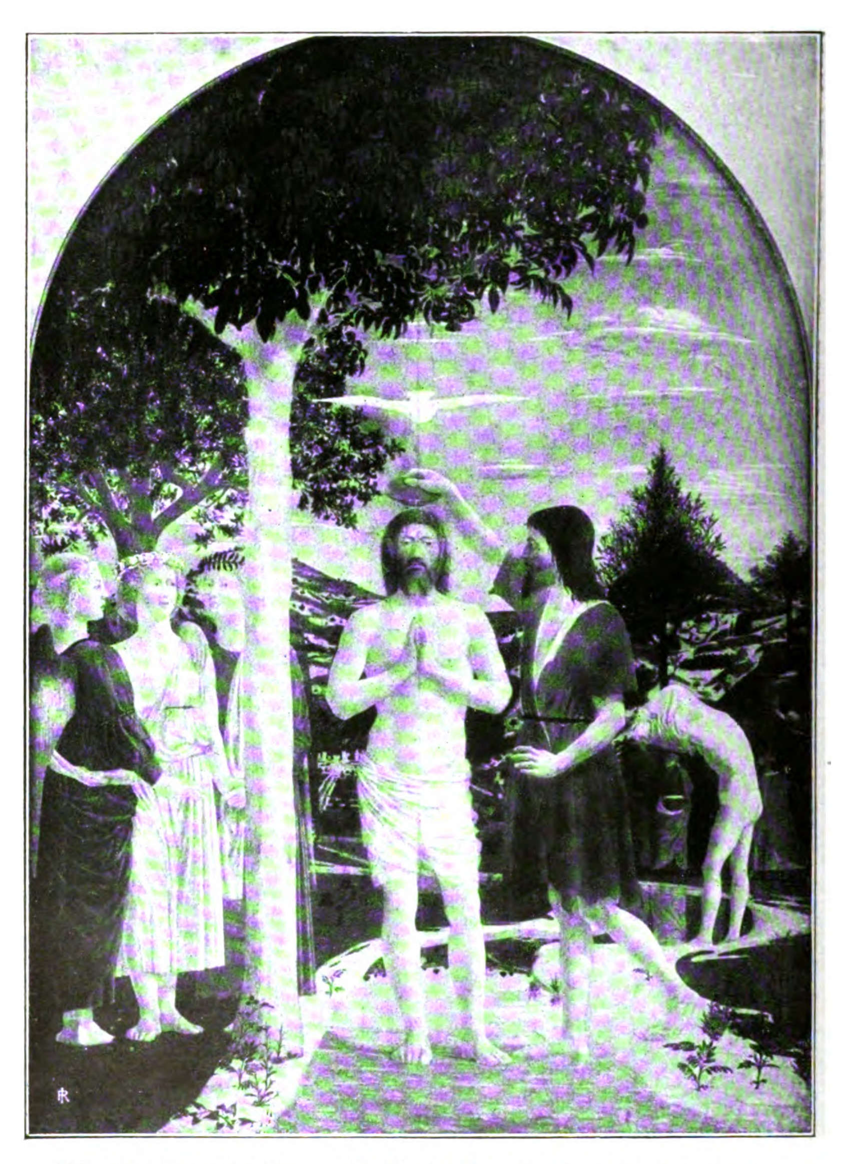


Abb. 324. Piero dei Franceschi, Taufe Christi. 1465. Nat.-Gal., London.

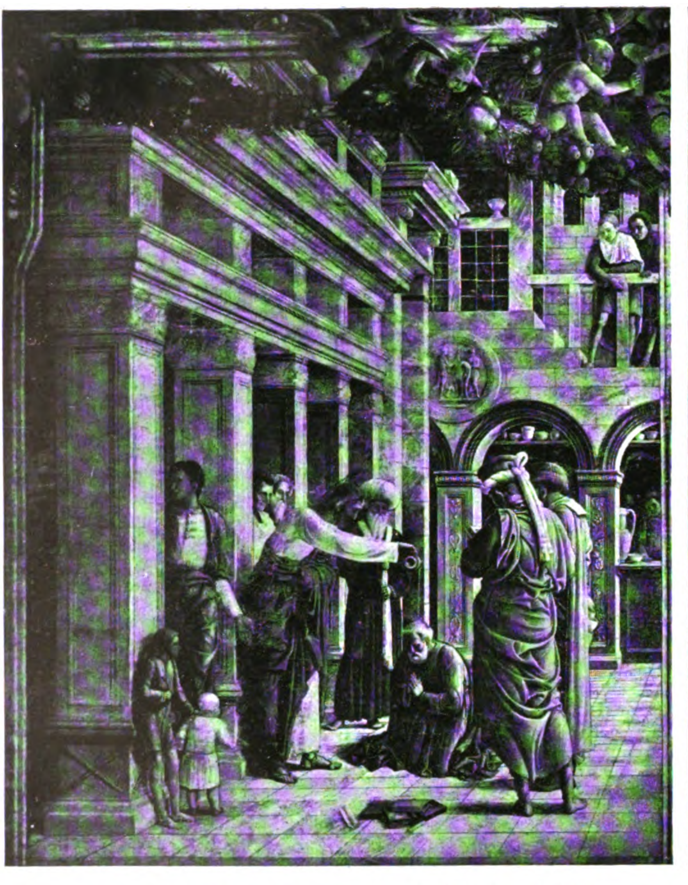


Abb. 325. Andrea Mantegna, Taufe Jakobs. 1453/9.
Eremitanikapelle, Padua.

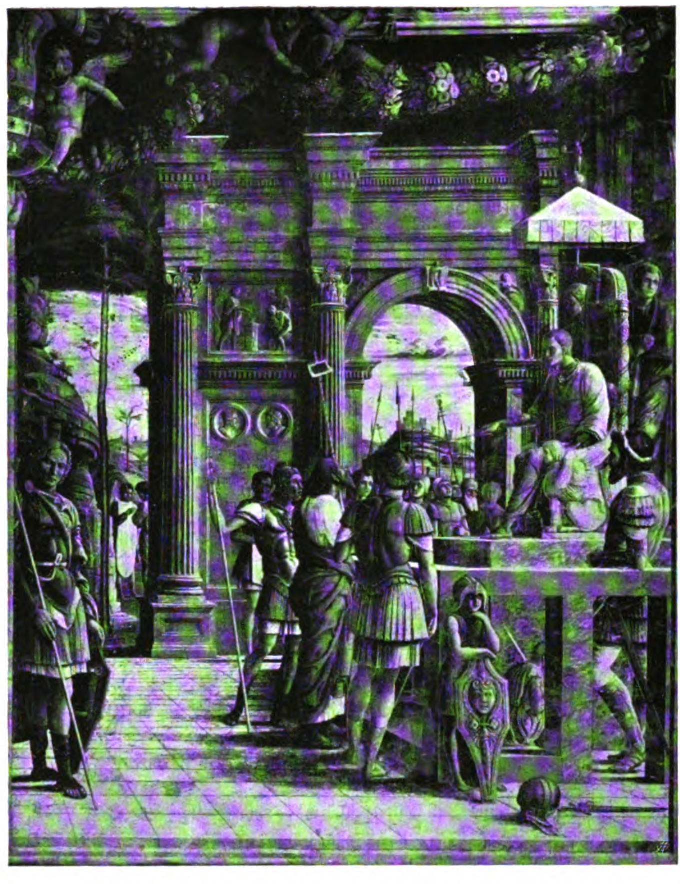


Abb. 326. Andrea Mantegna, Verurteilung. 1453/9.
Eremitanikapelle, Padua.



Abb. 327. Mantegna, Der Gang zur Richtstätte. 1453/9. Eremitanikapelle, Padua.

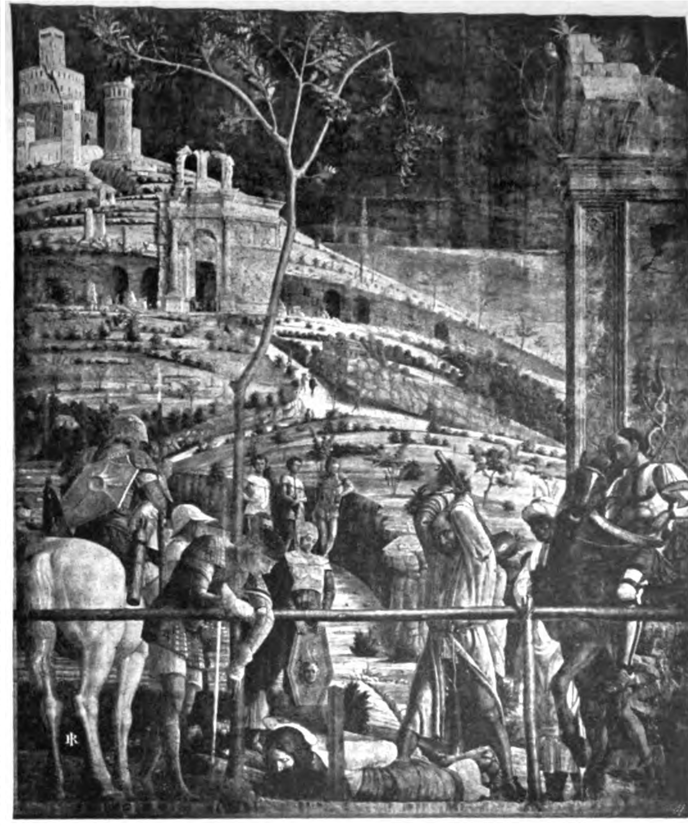


Abb. 328. Mantegna, Enthauptung des hl. Jacobus. 1453/9. Eremitanikapelle, Padua.

Dann aber hat der Meister seine Arbeit unterbrochen. 1424 geht er nach Rom, wo er Fresken in einer Kapelle von S. Clemente zu malen hat, die übrigens schon von Vasari erwähnt, neuerdings ganz mit Unrecht dem Masolino gegeben wurden. Grade hier können wir das Werden des Meisters in der Befreiung von mittelalterlicher Gebundenheit an die Wandfläche schrittweise verfolgen. Die Deckenfiguren ebenso wie die unteren Wandfresken hat er, scheints, zuerst gemalt. Von letzteren sieht wiederum die Legende der Katharina altertümlicher aus als die des hl. Ambrosius. Kleinlich ist bei jener die Architektur gezeichnet, schwankend sind die Gestalten. Allmählich werden die Figuren körperlicher und verliert die Architektur die zeichnerische Durchsichtigkeit. Wesentlich fortgeschrittener wirken die Darstellungen in den Lünetten, unter denen besonders die Wundertaten des hl. Ambrosius durch breite malerische Behandlung überraschen. In der Geburtsszene (Abb. 309) sehen wir eine groß angelegte, räumlich klare Komposition in einem perspektivisch gesehenen, durch die vorgestellte Säule wirkungsvoll gemachten Raum mit wenigen von breitem Lichteinfall weich herausgeholten Figuren. Noch kühner erscheint die Kirchenszene (Abb. 310) in der Freiheit, mit der uns ein Tiefenraum vorgeführt wird. Nicht nur schräggestellte Säulen und hintereinander in die Tiefe geschobene Figuren, sondern auch die frei aus der Tiefe hervorschreitende Gestalt des Heiligen verwirklichen die Raumrealität in einer noch nie dagewesenen Kraft. Auch die Lichtwirkung ist malerisch richtig mit klarer Berechnung des einseitigen Lichteinfalles gegeben, wenn auch der Künstler noch nicht an illusionistische Vereinheitlichung von Bildraum und Wirklichkeitsraum denkt. Schon daß ein kräftiger, einseitiger Schattenschlag gegeben ist, der die Figuren in breiter Fülle vom Grunde löst, ist ein gewaltiger Fortschritt. Interessant ist die Rittergestalt unter den Zuschauern rechts, die stark an Donatellos St. Georg erinnert. Noch weicher in der Formgebung und breiter in dem voll über die Gestalten gegossenen Licht ist die Verkündigung. Von einer eigenartigen Monumentalität erscheint der hl. Christophorus in noch unbeholfenen, aber wuchtigen Formen.

Die Hauptleistung jedoch ist die Kreuzigung (Abb. 311). Es zeigen sich neben altertümlichen Figuren im Vordergrund, in den Gruppen links und in der Mitte Reiterfiguren u. a. von solcher Größe und Kühnheit, daß wir sie ans Ende seiner römischen Zeit setzen müssen. Gepanzerte Ritter bewegen sich auf schweren Rossen frei im Raum, bald aus der Tiefe hervor den Hügel herab- oder hinaufreitend, bald von der Höhenlinie halb verdeckt sich tief unten im landschaftlichen Raum bewegend. Vorzüglich sind die Gestalten eines knieenden jungen Mannes und einer schönbewegten, weiblichen Rückenfigur rechts. Das Überraschendste jedoch ist das wundervolle Landschaftsbild im Hintergrunde, wo unser Blick über die weichen, wie

von Nebelschleier der dampfenden Talgründe leicht umhüllten Höhen hin zu einem weit sich breitenden See geführt wird. Es ist in der Tat das erste große Landschaftsbild in der Malerei, wo die überwältigende Pracht und Schönheit der landschaftlichen Ferne zur Erinnerung gebracht sind. Es herrscht das für Masaccio charakteristische Dämmernd-Visionäre seiner Gesichte, die nie mit kleinlicher Schärfe auf Einzelteile gerichtet, sondern in weit umschauendem, seherischem Blick erfaßt sind und nur allmählich zum großen Bewußtsein werden.

Es ist wundervoll das allmähliche Herauswachsen der Gestalten und Bilder aus mehr oder weniger dämmerigem Schein zu greifbaren Wesen, zur Wirklichkeit zu verfolgen. Dieses Werden ist ein spezifisch Malerisches, als ob sich Schattenbilder mehr und mehr verdichten wollten. Nicht nur die Körperfigur, sondern auch die raumbildenden Schatten werden schwerer, körperlicher; Figurenplastik und Raumbild wachsen miteinander zu immer monumentalerer Größe und malerischer Fülle heraus. Das wird uns besonders an den weiteren Fresken der Brancaccikapelle offenbar. Schon die Taufe Petri läßt gegenüber der Predigt einen deutlichen Fortschritt zu figürlicher Realistik in den sehr lebensvollen Aktfiguren — man beobachte den frierenden jungen Mann — wie auch zu freierer, räumlicher Gruppierung der Gestalten erkennen. Dazu gewinnt das Licht gestaltende Kraft.

Überraschend wirkt der Griff ins Malerische hinein, wenn wir die Fresken darunter auch im Vergleich mit den oberen anschauen. Hier nun wird der räumliche Zusammenschluß der Erscheinungen zum Bild, ja selbst die Vereinigung beider Darstellungen zu einer Raumeinheit mittels gemeinsamen Augenpunktes und gleicher Bewegungsrichtung gewonnen (Abb. 314/5). Die Architekturen schieben sich von beiden Seiten nach der Mitte hin in die Tiefe und die Figuren gruppieren sich in gleicher Weise. Aber nicht nur Überschneidungen und Verschiebungen charakterisieren die weite Räumlichkeit, sondern es ist auch das Bewegungsmotiv, welches er schon in Rom auf dem Kirchenbild anwendete, in wirksamster Weise entwickelt. Aber ein Vergleich offenbart zugleich den bedeutungsvollen Fortschritt in der künstlerischen Gestaltung. Hier sind die Figuren emporgewachsen und haben sich zu wuchtiger Formgröße sowohl in ihrer Haltung, als auch in der breitmassigen, mit vollen Schatten und modellierendem Licht gewonnenen Bildung erhöht. In gleicher Weise monumental ist die machtvolle Schwere des Helldunkels, das auch den Raum zu greifbarer Fülle formt. Besonders die hoheitsvoll daherwandelnde Gestalt des Petrus (Abb. 315), deren Schatten die heilende Wundermacht ausübt, ist kaum wieder in der Kunst übertroffen. Die Wirkung wird noch dadurch erhöht, daß diese Figuren uns dank ihrer unerbittlichen Raumrealität ganz in ihren Bann hineinziehen. Nicht nur, daß sie uns in ihrer plastischen Greifbarkeit

unendlich nahegerückt erscheinen, auch die rein malerischen Darstellungsmittel sind zum äußersten in Wirkung gesetzt. Alles was italienischer Illusionismus bis in den Barock hinein geschaffen hat, fußt auf diesen Fresken Masaccios. Hier ist es zum ersten Male in der Malerei gewagt, den Bildraum mit dem architektonischen Wirklichkeitsraum zu einer illusionistischen Raumeinheit zu verbinden. Dabei ist aber nicht nur die lineare, perspektivische Berechnung auf einen Augenpunkt im Zusammenhang mit dem gegebenen Kapellenraum verarbeitet, sondern was noch viel bedeutsamer ist, auch das Licht und der Einfall desselben durch das Fenster ist verrechnet. Das ist als bedeutsamster Faktor im malerischen Gestalten von geradezu wundertätiger Wirkung. Durchaus entsprechend dem zwischen beiden Fresken befindlichen Fenster strömt das Licht von der Mitte nach den Seiten hin über die Bildgestalten, sie in breitem Licht und schwerem Schattenschlag machtvoll aus den tiefen Gründen des Raumes hervorholend.

Der Zauberstab des Malers hat hier seine Macht gewirkt und malerische Wirklichkeit geschaffen. Das ist schon gesehene, optisch erfaßte Erscheinungswelt. Dabei hat er freilich das weiche Helldunkel mit einseitiger Lichtquelle des vorhandenen Raumes auf die sich draußen im Freilicht abspielenden Szenen übertragen. Solche malerische Realität war dem Meister noch fern und er mochte sich noch nicht von der architektonischen Raumrealität, dessen Wände die Fresken schmücken, lossagen. Das Fresko ist und bleibt in der Renaissance an den architektonischen Raum gebunden, an dessen Realität die Raumvorstellung erstarkt war. Es ist gewiß kein Zufall, daß gerade Florentiner Meister in ihrem starken Wirklichkeitssinne nicht nur die körperliche Form, sondern auch die räumliche Wirklichkeit der Welt erobern. Aber es ist ebenso begreiflich, daß es nicht etwa der Unendlichkeitsraum, also das weite, kosmisch-malerische All, sondern die plastische Raumrealität ist, die sie in der Malerei wiederzugeben strebten. Indes ist es sinnfällige, überraschend große Raumwirkung, die hier durch die Einheit der Figuren und ihrer Bewegungen mit dem Raum und dem Schattenschlag gewonnen wird.

Das Plastisch-Körperliche der Vorstellung wird noch mehr an dem berühmten Zinsgroschen (Abb. 316) an der linken Kapellenwand offenbar, das, trotzdem er zeitlich wohl vor den besprochenen unteren Fresken entstanden ist, wegen der künstlerischen Größe der Auffassung am Schluß besprochen werden soll. Zunächst erscheint es geradezu verblüffend, mit welcher künstlerischen Erhabenheit der Maler die große Fläche meistert, wobei wir von der noch mittelalterlichen Art, verschiedene Zustände eines Vorganges auf ein Raumbild zusammenzubringen, absehen wollen. Dabei müssen wir, um das große Gleichgewicht der Komposition zu gewinnen, die

Vertreibung aus dem Paradiese am linken Pfeiler hinzurechnen, deren Figurenpaar als Gegenstück zu Petrus mit dem Zöllner gedacht zu sein scheint. Erst damit rückt die machtvolle Hauptszene mit Christus im Kreise der Jünger, dem Petrus die Weisung gebend, in die Mitte. Das Bedeutungsvollste ist aber, daß der Künstler in seiner genialen, malerischen Vorstellungskraft diese Gruppe von Anfang an räumlich sieht und komponiert. Sie ist als ein in die Tiefe gelegter Kreis gruppiert, der nach vorn kühn durch die Rückenfigur des Zöllners geschlossen ist. Locker und leicht, weil eben die räumliche Vorstellung so lebendig ist, stehen um Christus in freier Gruppierung und ungehemmter Beweglichkeit die Gestalten herum. Das wundervoll malerische Maß dieser gewaltigen Gruppe ist überraschend und es wird erhöht durch die breite Fülle der Schatten und des modellicrenden Lichtes, das sich über die schweren, massigen Figuren ergießt. So gewinnt auch die Gesamtgruppe in ihrer Geschlossenheit etwas von der plastischen Massigkeit eines schweren Körpers. Die einzelnen Gestalten sind z. T. von außerordentlicher Größe; so etwa die des rechts in Profil stehenden Jüngers. Wir spüren bei aller malerischen Breite, daß wir am Beginn des Jahrhunderts plastischer Formgestaltung stehen.

Daß aber auch hier Giottos große Komposition den Ausgang bildete, wird aus vielerlei offenbar. Schon die Breitenanlage der Komposition, in dem die Gestalten sich, trotzdem eine sichtbare Raumtiefe vorhanden ist, doch möglichst nebeneinander entwickeln, deutet darauf hin. Noch mehr ist es die Art der Gestikulierung und wie eine Handbewegung die andere auffängt und weitergibt, ferner aber auch, wie der Frontalgestalt des in der Mitte stehenden Christus die Rückenfigur, sicher bewußt, kontrastlich an die Seite gerückt ist. Am meisten aber wirkt giottesk die Art, wie die Linien des Hintergrundes um die Formen der Architektur die Figurenmassen akkordieren. So entsprechen den beiden Gestalten des Petrus und Zöllners rechts zwei verschiedenartige, architektonische Bauglieder, indem der bedeutsameren Gestalt die reichere Bogenvorhalle als Rahmen gegeben ist. Der landschaftliche Hintergrund hinter der großen Hauptgruppe entfaltet sich zwar sehr machtvoll in die Tiefe hinein mit den sich hintereinanderschiebenden Bergkulissen, aber auch er scheint darauf angelegt, Linienzug und Massenverteilung der Figuren herauszuheben. Es ist nicht mehr wie auf dem großen Gebirgsbild der Kreuzigung in S. Clemente die weit sich ausbreitende Ferne. Wir spüren deutlich, daß sich der Raum verengt und mit der plastischen Gestaltung der Figurengruppe eine plastisch geschlossene Form annimmt. Auch da erkennen wir, wie sich im Geisteszustand dieses malerisch groß veranlagten Meisters das Unendlichkeitsbild zu plastisch-architektonischer Form kristallisiert.

Wie sehr er aber auch im Figürlichen zu lebendiger Erkenntnis und

Gestaltung des plastischen Formprinzips schreitet, das erweist vielleicht am meisten die Vertreibung aus dem Paradies in der leidenschaftlichen Verarbeitung des Motives zweier bewegter Aktfiguren (Abb. 313). Geistig hervorragend ist, wie der Künstler jeder der beiden Gestalten ein eignes Sentiment verleiht. Während der Mann voll innerer Reue sein Haupt verhüllt, schreit Eva laut auf und eilt äußerst erregt davon. Künstlerisch bedeutsam ist aber, wie er ein reich belebtes Wechselspiel der Bewegung in die Akte bringt, indem Eva zu dem Übereinandergreifen der Arme den übergestellten rechten Fuß zeigt, während Adam einfach daherschreitet. Im Vergleich zu dem Sündenfall und dessen mangelhaft durchgebildeten Formen fällt hier natürlich die fortgeschrittene Erkenntnis der Körperfunktionen in Gliederbewegung und Betonung des Gelenkes auf. Dazu ist die Umrißlinie bestimmter geworden, was zur Erhöhung plastischer Formfestigkeit ebensoviel bedeutet wie die kraftvolle Modellierung der Formen in tiefen Schatten und lebhaften Lichtern. Zu diesen fest geformten Figuren kommt die schöne Gestalt des schwebenden Engels, dessen volle Formen von weichem Lichte umflossen sind.

Nun aber ist es interessant zu sehen, daß der Künstler seine optischen Erkenntnisse über das Geistige stellt. In Rücksicht auf die Beleuchtung des Kapellenraumes, in dem die Gestalten dem Fenster zuschreiten, führt er sie dem Lichte entgegen, obgleich man geistig das Umgekehrte annehmen möchte, d. h. die Flucht aus der Paradieshelle in die Nacht des Erdenleids. So aber flutet das Licht in breiten Massen den fliehenden Gestalten entgegen. Das ist bezeichnend für den Wandel des Zeitgeistes, für das Zurücktreten des Religiösen hinter dem Künstlerischen. Die lokale Gebundenheit des Freskos an den Raum wirkt stärker denn das religiös-geistige Empfinden. Das einheitliche Sehen der gesamten Wandfläche und das Zusammenfühlen der Figuren mit dem Raume beherrscht so sehr das Denken und Fühlen des Renaissancemeisters, daß es den Ausschlag bei der Gestaltung gibt. Jedenfalls hat uns dies einheitliche malerische Sehen im Sinne der Entdeckung malerischer Werte, als eine ganz außerordentliche Leistung einer genialen, seiner Zeit etwas weit vorausstrebenden Vorstellungskraft zu gelten.

Die anderen Fresken des Raumes vermochte er nicht zu Ende zu führen. Er starb zu früh dahin, Filippino Lippi hat sie vollendet. Der Vergleich zeigt, wie dieser spätere Meister gegenüber jener seherischen Monumentalität kleinlich ist. Von Masaccios Altarbild befinden sich ein Paulus in Pisa, städt. Mus., zwei Predellenstücke in Berlin, andere Teile in Paris, Privatbesitz.

Nachdem die berühmte Prozession von 1422 verloren gegangen ist, haben wir die zwar befangene, aber ausdrucksvolle Pietà in der Collegiata,

Empoli, übergehend, noch das Kreuzigungsfresko in S. Maria Novella, Florenz, von 1426, zu nennen. Es ist ein Werk von eigner Größe, von einer majestätischen Hoheit, die kaum wieder erreicht ist und in der stillen Seelenstimmung wie zeremoniellen Haltung noch von hoher, mittelalterlicher Religiosität erfüllt scheint. Wie eine mystische Vision ersteht innerhalb einer streng-renaissancemäßig eingefaßten, gemalten Nische das Kruzifix, gehalten von der hoheitsvoll-stumm zwischen den beiden schmerzbewegten Figuren der Maria und des Johannes dastehenden Gestalt Gottvaters. Rechts und links von der Nische, aber vor gemaltem Pilasterrahmen knieen die beiden Stiftergestalten in strenger Profilstellung. Das Illusionistische tritt stark zurück. Schlichte Linie, große Form herrscht. Tatsächlich scheint der Künstler in diesem Werk sein großes, malerisches Programm dem auf das Plastische, auf die strenge Einzelform gerichteten Zeitgeist geopfert zu haben. Interessant ist, wie sehr die Nische mit der Donatellos an Orsanmichele von 1423 übereinstimmt, wobei die klaren Linien dominieren und keinerlei Helldunkelwirkung entwickelt ist. Freilich darf das Ungünstige der Verhältnisse nicht außer acht gelassen werden. Es war hier eine große, kahle Wand zu füllen. Wir wissen, daß der Meister dann, wenn er in dem intimen Kapellenraum der Carminekirche arbeitete, dort wo eine geschlossene Lichtstimmung herrschte, aus den günstigeren Lichtverhältnissen heraus malerische Vorstellungen zu wecken strebte. Masaccios Offenbarungen im lichtdurchwühlten Raumbild erscheinen von gleicher Unmittelbarkeit und natürlicher Frische wie Donatellos Eröffnungen auf dem Gebiet der plastischen Form. Bei beiden zugleich ist das Zwingende die innere Notwendigkeit, fern von jeder nüchternen, akademisch-verstandesmäßigen Berechnung, das Überraschende die urwüchsige geniale Erfindung aus instinktiver, einem starken Naturgefühl entnommener Vorstellungskraft. Was zunächst nach ihnen kam, war kluge Verrechnung, wissenschaftliche Kleinarbeit; freilich auch ein Durchringen zu absoluter geistiger Bewußtheit.

Immerhin bewahrt gerade die Malerei im Gegensatz zu der schnell in Kleinarbeit untertauchenden und im Schatten Donatellos nicht gerade hochstrebenden Plastik anfänglich noch ein eignes Maß von Größe. Hier erhöht sich in Castagno der Realismus zu herber Größe plastischer Formgestaltung, wobei mehr als in der Plastik Donatellos Einfluß wirksam wird; daneben zeigen sich die kühnsten, malerischen Wirkungsberechnungen nicht nur in perspektiver Verkürzung, sondern auch in weitgehendster, malerischer Verarbeitung des Lichtes als Lebensfaktor im Innenraum wie im weiten All. Der Florentiner Paolo Uccello, der Venezianer Domenico und der Umbroflorentiner Piero dei Franceschi sind zu nennen. Jedenfalls ist es eine äußerst geistvolle Gefolgschaft von nachdenklichen Künstlern,

die gerade für die Malerei Probleme, wie die der Verkürzung, Raumvertiefung und Lichtverstreuung aufwerfen, während die Plastik zunächst ins Handwerksmäßige umschlägt. Vielleicht aber hat L. B. Albertis Bezeichnung Masaccios als Bildhauer den tieferen Sinn, daß auch diese Florentiner Maler sich als Formbildner fühlten und das plastische Problem zu verarbeiten strebten.

Jedenfalls aber arbeitet der erste der Gruppe, Andrea del Castagno (1390—1457), sichtlich bewußt auf das große Formprinzip hin, indem er nicht nur die Figur in harter Beleuchtung und großer Haltung, sondern auch den Raum plastisch zu formen strebt. Dabei schlägt er mächtige Akkorde an, die das nachfolgende Geschlecht und dessen kleinlichen Detailrealismus übertönen. Er ist Naturalist vom Scheitel bis zur Sohle und will nichts anderes sein; bald ist es Masaccios Fülle, bald Donatellos Kraft, die bei ihm durchdringt. So zählt auch er noch zum Heroengeschlecht der Kunst vom Beginn des Quattrocento. Ausgehend von Masaccio und seinen großen malerischen Tendenzen übernimmt er dessen kraftvolle Schattenbildung bei freilich andauernd sich verstärkendem Seitenlicht. Er bildet es, offenbar von Donatellos plastischer Urkraft fortgerissen, im Sinne energischer, plastischer Formgebung um und geht mit dem ganzen Ernst jener wissenschaftlich strebenden Zeit ans Werk. Er macht sorgsamste, anatomische Studien und sucht die Gesetze perspektivischer Verkürzung zu ergründen. Gelegentlich geht ihm die Schwungkraft verloren, aber dann weiß er sie wieder ganz im urwüchsigen Pathos der Zeit, im Geist der Terribilità, mit machtvollem Leben zu erfüllen.

Am besten charakterisiert seine unbeholfene Größe das Abendmahl (Abb. 317), das sich heute mit anderen Werken seiner Hand in S. Apollonia zu Florenz befindet. Sorgfältigst nach der Natur durchstudierte Charaktergestalten sitzen dort in etwas lebloser Reihung. Trotzdem sind sie von hinreißender Wucht der Erscheinung. Es fehlt ihnen noch die einigende Macht des Pathos und des dramatischen Momentes, wie es später Leonardo so genial brachte (Abb. 2 Bd. II), aber auch Masaccios malerische Tendenz, die zusammenschließende Macht des Helldunkels ist verloren gegangen. Ein kaltes, in scharfen Reflexen aufsitzendes Seitenlicht scheint nur dazu da, die Formen möglichst bestimmt herauszuholen. Jeder der Jünger tritt als statuarische Einzelerscheinung auf. Sie in greifbarer Klarheit herauszumodellieren war das Ziel dieser scharfen, einseitigen Beleuchtung. Die tonabstimmende Kraft des Lichtes liegt ihm nicht am Herzen und trotz aller Kunststückchen, die er mit Verkürzungsberechnung an der Kassettendecke oder an den Fließen des Fußbodens treibt, kommt keine malerische Gesamtwirkung heraus. Besonders die Behandlung der Rückwand, die in bunten Stein inkrustiert ist, trägt zur Zerreißung des Bildganzen in plastische Einzelteile bei.

Älteren Datums sind offenbar die Passionsszenen über dem Abendmahl. Hier entwickelt der Künstler noch ein lebhaftes Interesse für die Raumtiefe und eine freiere Gestaltung des Verkürzungsproblems. Er rückt die Gestalten tiefer in den Raum hinein und läßt den Blick weit in das Hügelland schweifen, wo das Aufflammen des roten Abendhimmels mit dem Aufflackern der Lichtreflexe auf den flatternden Gewändern der Engel zu einem Lichtphänomen wird. Vorzüglich in der Verkürzung und treffend im Ausdruck des tief in den Schlaf Versunkenseins sind die schlafenden Wächter links am Grabe. Heldenhaft groß ist die Gestalt des jugendlich-bartlosen Christus. Voll starken Lebens ist die bewegte Grablegung mit der kühnen Rückenfigur. Ferner sieht man ebenda Fresken aus der Villa Legnaja-Carducci bei Florenz, interessante Beispiele der Saaldekoration jener Zeit. Da erscheinen überlebensgroße Gestalten von Dichtern und Kriegshelden — die Dargestellten sind Dante, Petrarca, Boccaccio, Farinati de Uberti, Pipo Spano — mit der Sibylle Cumäa, Königin Tomyris und Esther. Groß in der Auffassung und in der Charakteristik offenbaren grade sie die Höhe monumentaler Gesinnung, wie sie dieser ersten Sturm- und Drangperiode der italienischen Renaissance eigen ist. Das gleiche spricht sich in einem Kruzifix aus S. Maria Nuova (heute in den Uffizien) aus.

Aber immer mehr dringt Donatellos Genius durch; seine kraftvolle Formsprache, die Intensität seines plastischen Gestaltungswillens siegt über die malerischen Phantasien eines Masaccio. Fülle und Pracht der Formen wachsen ebenso wie die dramatische Kraft und das Sprechende der Gebärde. Das Monumentalste jedenfalls, was Castagno in diesem herben pathetischen Stil der Terribilità geschaffen, ist ein großes Fresko der Trinità in der Annunziata zu Florenz von 1455 (Abb. 318). Wie er wuchtige Figurenkolosse von übernatürlicher Größe mit dramatischem Pathos zu beleben vermag, dafür ist der in der Mitte stehende Markus eines der größten Beispiele, ein Bild innerer Zerissenheit und herber Größe in fast schmerzhafter Bewegung der hart im Gelenk gebrochenen, muskulösen Glieder. Starke Beleuchtungseffekte, flackernde Lichter auf dem wie in wilder Erregung und asketischer Hingabe verzerrten Gesicht, auf der eingefallenen Brust und auf den Muskelbergen der Arme. Der brüllende Löwe links erscheint wie eine Verkörperung dieser Leidenschaftlichkeit. Diese Gestalt hat den größten Dramatiker der Renaissance, Leonardo da Vinci, gepackt und ist vorbildlich für dessen Hieronymus (Abb. 24 Bd. II) geworden. Für die Größe der Wirkungsmittel spricht am besten die kraftvolle Kontrastierung der drei Stehfiguren: Markus steht ganz in Vorderansicht, innerlich stark bewegt, in Silhouette und Bewegung vielfach zerrissen, die beiden weiblichen Heiligen sind kontrastlich als Rückenfiguren genommen, ruhig, groß, gehalten, in breiter Masse sich schließend und von einfachen, ruhigen

Linien gehalten, die Köpfe ins Profil gerückt. Kühn im Verkürzungsmotiv und machtvoll sprechend in der herben Größe ist die über den Wolken schwebende, aus der Tiefe herausragende Trinità. Masaccios Darstellung in S. Maria Novella erscheint fast klassisch streng gegenüber dieser Wucht des Ausdrucks und der Massen, die in dem mächtigen Anwachsen der Formen zu außerordentlicher Fülle und Größe den Weg der Kunst hin zum plastischen Formideal, zu Michelangelo besonders scharf kennzeichnen.

Dasselbe ist von der prachtvollen Reiterfigur des Niccolo da Tolentino im Dom, Florenz (1456), zu sagen (Abb. 319), die in ihrer plastischen Größe, in der Kraft der lebendigen Bewegungen, in der Ausdrucksfülle der Silhouette beinahe einen Donatello hinter sich läßt. Aber bei dem Vergleich wird uns die klassische Hoheit von dessen Gattamelata offenbar. Castagnos pathetisch-dramatische Gestalt führt uns in die kommende Zeit hinein, leitet uns zu Verrocchios Colleoni und Leonardos Reiterstandbilder.

Noch ein anderer Vergleich: neben Castagno schuf noch Paolo Uccello (1397—1475). Auch er hat ein Reiterstandbild, den John Hawkwood, als Gegenstück zu Castagno geschaffen (Abb. 320). Schon ein flüchtiger Blick lehrt, daß diese Kunst andere Wege geht. Nichts von jenem dramatischen Pathos, von starker Linie, energischer Bewegung oder großer Form. Dünne Linien umziehen leise den Körper, zarte Lichter belebten die Flächen, durchsichtig steht die Erscheinung vor einem dunkel gestimmten Grund. Der Lichteinfall ist ganz genau verrechnet und der Künstler scheut nicht davor, den Kopf bei der von rückwärts kommenden Beleuchtung im Dunkel zu lassen. Dazu zeigt das Licht nirgends Castagnos formbildende Kraft. Perspektivische Interessen herrschen über formale; das Motiv der Untensicht ist besonders stark am Sockel herausgearbeitet. Dasselbe offenbaren auch seine verschiedenfachen Reiterschlachten, in denen er mit kleinlicher Genauigkeit an verkürzten Körpern, seien es am Boden liegende Gestalten oder aus der Tiefe hervorspringende Pferde, den perspektivischen Gesetzen beizukommen sucht. Das Beste ist die Lichtbehandlung, wo er, mit dünnen Farben und mit fein aufgesetzten Lichtern arbeitend, eigne Effekte herauszubringen sucht.

Der dritte der Gruppe, Domenico Veneziano (nach 1400—1461), kommt, wie sein Name sagt, aus Venedig und bringt als solcher ein starkes, mehr koloristisch-malerisches Empfinden in die florentinische Malerei. Er stellt für dieselbe ein neues Problem auf, das der Freilichtmalerei. Masaccio hatte eine kraftvolle Seitenbeleuchtung mit starkem Interieurdunkel entfaltet, Castagno bildete dieselbe in streng plastisch-modellierendem Sinne weiter. Licht und Schatten waren nur dazu da, die plastische Fülle der Einzelformen herauszuheben und wirksam zu machen. Domenico entwickelt, nach seiner Madonna zwischen vier Heiligen in den Uffizien

(Abb. 321) zu urteilen, vielmehr das Freilicht und seine Durchsichtigkeit der Töne, wo eben jede Gestalt, jeder Gegenstand nur ein Teil des lichtdurchströmten Raumes ist und die Farben wie lebendige Vibrationen und Brechungen der Lichtwellen, die Schatten durchsichtig und duftig erscheinen. Die Delikatesse der Malweise ist außerordentlich und in ihrer Zartheit der Lichtmodellierung durchaus dem widersprechend, was Castagno in seiner kräftigen Schattenmodellierung und den rötlichen Reflexen in dem Schatten gegeben hat. Wenn Domenico Veneziano dabei offenbar neue Bindemittel angewendet hat, um diesen lichten Farben nun auch mehr Konsistenz, mehr innere Leuchtkraft zu verleihen — er erreicht das offenbar durch Zusatz von Firnis resp. Harz und etwas Leinöl —, so steht er damit nicht allein da. Auch Castagno und andere Künstler haben technische Versuche gemacht. Das für Domenico Charakteristische und Eigenartige ist der lichte Charakter der Farben und die Entwicklung einer Freilichtmalerei, die nicht in der plastischen Modellierung der Einzelformen, sondern in der möglichsten Unterordnung und Auflösung derselben neue malerische Wirkungen findet. Dies Durchleuchten der Schatten, das reiche Hineinfluten der Lichtstrahlen, die zarte Bildung der Formen machen die Schönheit aus. Ein ausgesprochen koloristisches Empfinden unterstützt ihn dabei.

Ein Predellenstück zu diesem Altarbild in Berlin ist von entzückender Feinheit. Ein Mädchenporträt ebendort und ein ähnliches in Poldi-Pezzoli zu Mailand entwickeln nicht nur eine entsprechende Feinheit der Fleischbehandlung, wo die Formen weich und zart, ohne jede scharfe Zeichnung von Licht umspielt sind, sondern auch ein außerordentlich reizvolles Farbspiel: das hellblonde Haar und bleiche Karnat vor lichtem, blauem Himmel, und neben dem Brokatgewand, das auf weißem Grund einen feinen Akkord von Rot, Grün und Gold zeigt. Man vergleiche dieses delikat gemalte Mädchenporträt mit dem scharfgezeichneten Kopf Uccellos in London. Bei dem Venezianer zarte Durchsichtigkeit, koloristische Herausarbeitung der Farbflächen mit flüssiger Silhouette, bei dem Florentiner scharfe Umrißzeichnung, energisches Absetzen der eckigen Silhouette. Nichts mehr ist von den zahlreichen Fresken, die Domenico in Florenz, Perugia, in Venedig u. a. gemalt hat, erhalten. Die Bedeutung des Künstlers läßt sich darum kaum ermessen. Man muß Piero dei Franceschis Kunst heranziehen, da er offenbar das weiterbildete, was Domenico begonnen hatte.

29. Die dekorativen Plastiker in der Gefolgschaft Donatellos.

Das Heroengeschlecht der Brunelleschi, Donatello, Masaccio und Castagno am Beginn der Frührenaissance geht dahin. Die überragende Größe ihrer schöpferischen Kraft steht weit über dem Geist der Zeit. Wie dem Giovanni und Giotto ein Geschlecht kleiner Geister folgte, so ist es auch jetzt zunächst wenigstens aus mit der gewaltigen Schwungkraft des künstlerischen Genius. Das fällt besonders in der Plastik auf. Am ehesten bewahrt noch Michelozzo (1396—1472), der vielfach mit Donatello zusammenarbeitete, eine gewisse Größe. Seine Mitarbeit an den Grabdenkmälern Donatellos im Baptisterium, Florenz und am Brancaccigrab in Neapel zeigt ihn als Meister von stark klassizistischen Neigungen. Hier wie an dem Aragazzidenkmal im Dom, Montepulciano (1427—36) läßt er eine gewisse Monumentalität etwa in den den Sarkophag tragenden Gestalten des Neapolitaner Grabsteines erkennen. Er ist Bronzegießer und hat den Guß verschiedener Figuren Donatellos, so den des hl. Ludwig in S. Croce ausgeführt. Daneben aber ist er auch Architekt, ein besonderes Zeichen dafür, daß die Grenzen der Künste und ihre gesonderten Probleme damals noch der Festlegung harrten. Zunächst hat die Architektur, ähnlich wie in der Gotik noch ihren bindenden Zwang auf Gebiete der Plastik ausgeübt, die mit ihr enger verbunden waren. Dahin gehört eine ganze Schar von Künstlern, die nicht über die dekorativen Reize hinwegkamen. Neben den Meistern der farbigen Glasurarbeit, den Robbias, sind es zunächst auch die Marmortechniker, indem hier der Zusammenschluß von schöner Rahmenarchitektur, Relief und Freifigur zu einer Art Sonderaufgabe wird. Bernardo Rossellino, ein Architekt, ist Führer dieser Gruppe, der sich Desiderio da Settignano wie Mino da Fiesole anschließen und aus der sich Antonio Rossellino und Benedetto da Majano herausarbeiten müssen. Die andere Strömung, die zugleich die lebensfähigere und bedeutsamere ist, umfaßt die Bronzetechniker, indem diese Bertoldo, Pollajuolo und Verrocchio die naturalistische Durchdringung der Form bringen.

Es gibt Künstler, die keines Kommentares bedürfen, deren Werke in der Einfachheit ihrer Erscheinung zu uns sprechen. Sie pflegen gewöhnlich nicht weltumstürzende Gedanken und große Ideen in sich zu tragen. Die Natürlichkeit des Sichgebens, die Sauberkeit der Technik und die Schlichtheit der Motive sind das Widerspiel einfachen Wesens. Unter den Bildhauern gehört vor allem Luca della Robbia (1399—1482) zu ihnen. Einmal ist er in Konkurrenz mit Donatello tätig gewesen; er hat wie dieser eine Sängertribüne für den Dom zu Florenz, heute in der Opera (Abb. 280) geschaffen. Weitab von Donatellos Kraft und Lebendigkeit sehen wir

Chorknaben, zu einzelnen Gruppen zusammengefügt, singend oder tanzend. Genrehafte Motive, liebenswürdige Auffassung, saubere Arbeit und gut dekorative Einfügung in den Rahmen, aber ohne jeden starken Akzent, in weicher Geschmeidigkeit bietet er uns. Auch wenn er ein Grabmal arbeitet, wie das des Benozzo Federighi in S. Pancrazio beobachten wir ein sauberes, feinfühliges Zusammenfügen von Flachrelief und farbigem Fayencerahmen. Indes liegt die Stärke des Künstlers nicht in der Marmorplastik. Er hat vor allem das Verdienst, die Fayence, d. h. die Technik des glasierten Tones, entwickelt zu haben. Er beginnt mit Vielfarbigkeit, so in den vier Evangelisten der Pazzikapelle, die er vielleicht nach Entwürfen Brunelleschis ausführt (seit 1443). Bald geht er zur einfarbigen Glasur über, wo auf blauem Hintergrund weiße Gestalten stehen. Dahin gehören die Tympanen über den Sakristeitüren des Domes, die Auferstehung und die Himmelfahrt, die in dem zarten Linienfluß eine weiche, schönheitliche Sentimentalität und stilles Wesen offenbaren. Das Beste, was er geschaffen und worauf sich ein gewisser Weltruf des Meisters gründet, sind die vielen Madonnenreliefs, die in Florenz und Toskana heute noch Altäre, Kirchenportale und Sammlungen schmücken. Es sind darunter von schönem Rhythmus gehaltene, thronende Madonnen in ganzer Figur (Florenz, Bargello), und viele Halbfigurenmadonnen, denen zumeist Engelsfiguren beigefügt sind (Abb. 294/5). Hier kommt die einzig liebenswürdige Natur des Meisters in einer unübertrefflichen Weise zum Ausdruck. Naiv reine Seelenschönheit spricht aus dem ganzen Liebreiz mütterlichen Wesens und die Heiterkeit des Kindes wie der zarten Engelsfiguren, kann duftiger gar nicht gegeben werden. Das sind eben andere Register als jene rauschenden Klänge des Heroen Donatello. Schönheit, Anmut, liebevolle Hingabe, bescheidenes Zurückhalten, alles von einer hinreißenden Keuschheit und Reinheit, jedem derben Realismus, aber auch jeder akademischen Starre gleich fern.

Viel grobkörniger und derber realistisch ist sein Neffe Andrea della Robbia († 1525), der die Technik des Meisters bis ins Cinquecento hinein trug. In den plumpen Bildungen (Abb. 296) wird der Einfluß des Verrocchio und dessen auf die körperliche Massivität gerichteten Sinnes und zugleich gesteigertes kompositionelles Geschick erkenntlich. Das Reizvollste seiner Hand sind die entzückenden Wickelkinder am Spedale degli Innocenti zu Florenz. Die Werkstatt entwickelt sich gewaltig und hat fast ganz Mittelitalien mit ihren farbigen Tonreliefs versorgt. Andrea beschränkt sich noch auf Weiß und Blau. Von ihm auch die sehr schöne Visitation zu S. Giov. fuorcivitas, Pistoja (Abb. 297). Sein Sohn Giovanni (1469—1528) geht wieder zur Buntfarbigkeit über, indem er zugleich das Darstellungsgebiet bedeutend erweitert und auf eine mehr bildmäßige, über jenes

Statuarische hinausgehende Wirkung hinstrebt. Verschiedene Beweinungen zeigen cinquecentistische Haltung. Die reichen Reliefs mit den sieben Werken der Barmherzigkeit am Spedale del Ceppo zu Pistoja gehören in der frischen Erzählung einer anderen Hand, vielleicht dem Girolamo della Robbia, einem seiner Söhne.

Alles in allem ist die historische Bedeutung dieser Robbia doch nur zweiter Ordnung. Die Massen mit guter Mittelware zu befriedigen, war eigentlich ihr Ziel. Aber es kam zunächst auch sonst kein gewaltiger Neugestalter, vor allem nicht auf dem Gebiete der Marmortechnik. Der Einfluß der Technik auf die künstlerische Leistung wird, wie immer zu Zeiten des Nachlassens der Energien bedeutsam. Man fragt sich erstaunt, wie war ein solcher Niedergang möglich? Donatello selbst hat in späteren Jahren die Bronze vorgezogen; das war gewiß für die Entwicklung ausschlaggebend. Die Marmortechnik trat damit zurück; sie wieder zu monumentalster Leistungsfähigkeit zu erhöhen, mußte erst ein ganz gewaltiger Marmortechniker, mußte Michelangelo kommen. Die Tüchtigsten der Zeit arbeiteten in Ton und Bronze. Das Ausschlaggebende jedoch war, daß die Marmorbilder nicht das statuarisch Bedeutsame in Donatellos Schaffen aufgriffen, sondern vielmehr andere Wege gingen. Die eine Gruppe trat in enge Beziehung zur Architektur und erstrebte dekorativ-architektonische Wirkung, was einer neuen Unterordnung des plastischen Prinzips unter das architektonische gleichkam, indem man mehr und mehr zu dekorativer Stilisierung überging. Die anderen Künstler entwickelten die Marmortechnik im kleinen zu äußerster Feinheit und verloren bei ihrer Freude am Zierlichen und Schillernden der Oberfläche des polierten Marmors und farbigen Steines den Sinn für plastische Formgröße. So kamen auch sie zu dekorativen Effekten und zur unrealistischen Stilisierung.

Für jene ist der Hauptmeister Bernardo Rossellino (1409—65). Gewiß hat Donatello selbst die Anregung dazu gegeben, die Architektur mehr heranzuziehen, wie seine Verkündigung und die Sängertribüne erweisen. Aber sie ist bei ihm nicht Hauptsache oder Selbstzweck, sondern durchaus nur als Wirkungsmittel zur Stärkung der plastischen Formgröße der Figuren innerhalb dieses Rahmens gedacht, d. h. sie ist nur Hintergrund und Folie. Das erfaßte aber Bernardo Rossellino, vielleicht weil er als Werkmeister des L. B. Alberti in engster Beziehung zur Architektur stand, in anderem Sinne. Wenn er nun auch das Verhältnis nicht gleich umkehrte, so war immerhin seine Koordination der Architektur mit der Plastik ein bedeutender Schritt abseits vom Ziel rein plastischer Formrealität zur dekorativen Berechnung hin. Hohen architektonischen Geist bezeugt besonders Rossellinos Grabmal des Leonardo Bruni in S. Croce zu Florenz (1444). Es ist der Mustertypus für das Wandgrab des Quattrocento,

(Abb. 298). Tatsächlich ist die Zusammenordnung von Freifigur, Relief, reichem Ornament innerhalb eines in prachtvoller Rhythmik aufgebauten architektonischen Rahmens von hoher Schönheit. Das wird gerade bei einem Vergleich mit Donatellos Denkmalsaufbauten offenbar. Diesem ist es in seinem Grabmal Johanns XXIII. (Abb. 277) nur um die Heraushebung der Figur des Toten zu tun, die er im schillernden Glanz vergoldeter Bronze, innerhalb eines schwerfällig massiven Aufbaues, klar in der Linie und groß in der plastischen Form herausleuchten läßt. Überall der Ausdruck heroischer Größe auch in dem Kolossalen der Bauglieder innerhalb der beiden schweren Säulen! Dem entgegen offenbart Rossellinos Denkmalsaufbau ein weitgehendes, sicher in der Schule L. B. Albertis gewonnenes Feingefühl für die Schönheit der Verhältnisse und für die rhythmische Zusammenordnung der Teile zu einem architektonischen Ganzen. Den schweren Unterbau Donatellos weglassend fügt der Künstler alles in schöner, dreigeteilter Rhythmik des Mittelfeldes zusammen, wo die Gestalt des Toten auf der von zwei großstilisierten Adlern getragenen Bahre über dem fein profilierten Sarkophag liegt. Sehr fein geschnitten steht die Profilsilhouette des Toten vor den roten Feldern des wiederum vertikal dreigeteilten Hintergrundes, indem zugleich das großgemusterte Tuch der Bahre ein zartes Farbenspiel entwickelt. Diese delikate Polychromie, die auch überall im Ornament eine leichte Belebung der Muster bringt, ist zugleich ein Charakteristikum des auf zierliche Vielfältigkeit gerichteten Quattrocento, indem auch im Linienzug der Silhouetten und Gesimse die Neigung für kleine Feinheit zum Ausdruck kommt. Etwas schwer wirken die wappenhaltenden Putten über dem ebenfalls wenig belebten Rundbogen, der nach oben den Rahmen schließt, während andererseits die Gliederungen der kannelierten Pilaster, die Profile der weißen Rahmen zu den inneren, roten Feldern u. a. von ausgesuchter Delikatesse sind. Jedenfalls bleibt dieses Grabmal das feinste Stück unter den Wandgräbern des Quattrocento, wo Architektur und Plastik ein schönes Gleichmaß und wundervoll proportioniertes Zusammenspiel gefunden haben.

Das Wohlabgewogene der Proportionen, die Gesetztheit und Haltung sind unvergleichlich. Der Künstler selbst hat nichts Gleichwertiges mehr geschaffen. Er hat zwar in der Beata Villana von S. Maria-Novella (1451) zu Florenz den Typus des reliefverzierten Grabes, in dem des Orlando dei Medici (1455) der Annunziata zu Florenz das Nischengrab geschaffen. Seine frühe Madonna in der Misericordia, Azzo (1434), und die stille Verkündigung (1447) in Empoli seien genannt. Als Plastiker blieb er wenig fruchtbar; bald schwenkte er ganz in die Architektur über.

Ein anderer Künstler, Desiderio da Settignano (1428—64), hat das Erbteil Donatellos besser verwaltet und tritt uns als geborener Plastiker, be-



habt mit einem großen Feingefühl für die Behandlung des Marmors im Sinne plastischer Gestaltung, entgegen. Das offenbart sein Grabmal des Carlo Marzuppini (1455), das, in S. Croce (Abb. 299) gegenüber dem des Rossellino aufgestellt, ein glänzendes Vergleichsmaterial gibt. An dieses ragt es gewiß, die Schönheit des architektonischen Aufbaues und Festigkeit der Gliederung betreffend, nicht heran. Desiderios Können liegt in den vorzüglich gearbeiteten, plastischen Teilen. Die entzückenden, wappenhaltenden Putten und die jugendfrischen, lebendig bewegten Girlandenträger oben gehören zu dem Besten, was die Marmorplastik des Quattrocento neben Donatello, dessen Geist hier wie nie sonst auflebt, geschaffen hat. Als ausgezeichneter Marmortechniker zeigt sich Desiderio nicht nur an diesen Figuren, sondern auch im Ornament. Gegenüber der scharfgeschnittenen, etwas trockenen Art Bernardos ist alles bei ihm reicher, vielfältiger und zugleich frischer nach der Natur beobachtet und in äußerst zarter Politur aus dem Marmorgrund herausgeholt. Auch hier ist mit Polychromie gearbeitet, so an dem flachen Ornament, wo sich Cherubimköpfe usw. vom Grunde lösen; Farbreste von Grün, Blau, Rot, Gelb finden sich. Die gleichen Resultate würde ein Vergleich von Desiderios überreich mit Ornament und lebhaft mit Putten und Knabengestalten ausgestattetes Tabernakel in S. Lorenzo mit dem Bernardos in S. Maria Nuova ergeben. Er scheint noch weicher in der Marmorbehandlung und die entzückenden, sich verneigenden Putten oben haben nicht ihresgleichen in der Kunst.

Der Hauptreiz seiner Madonnenreliefs, so in Turin (Abb. 302), Via Cavour, Florenz u. a., liegt in der delikaten Marmorbehandlung, wo er zu einer fortgeschrittenen Oberflächenwirkung übergeht. Das Spiel der Lichter bald auf stumpfen oder farbigen Teilen, bald wieder auf sorgsamst poliertem, evtl. durch Wachs wärmer getöntem Marmor ist außerordentlich fein. Der Künstler knüpft an Donatellos bis in die dreißiger Jahre geübten Flachreliefstil an, der auch schon gelegentlich — ich erinnere an die Himmelfahrt Mariä oder die Schlüsselverleihung — auf malerische Wirkungen mit Hilfe feinster Differenzierung der Oberfläche hinarbeitete. Nie wird Desiderio grobrealistisch oder läßt nie einen Kopf oder eine Hand sich derb aus dem Grund herausdrängen. Er hatte noch Sinn für eine reliefmäßige Geschlossenheit und wahrt die Einheit der Formen in der Fläche.

Endlich ist Desiderio der Schöpfer einer Reihe von Büsten junger Frauen in Berlin, Florenz u. a., die erinnernd an ähnliche Schöpfungen der Malerei von der Hand Domenico Venezianos u. a. in ihrem Keck-in-die-Welt-Hinausschauen selbst der Ausdruck jener naiv-heiteren Zeit sind, der es zwar an Monumentalität, aber nicht an lebensfrischer Natürlichkeit und gewisser Anmut gebricht. An ihnen kommt noch der spitzwinklige, eckige Charakter des mittleren Quattrocento zum Ausdruck, der in dem Zierlich-

Feinen, sei es im Umriß und in der Formmodellierung, sei es in der Durchzeichnung der kleinen Formen, erkenntlich wird. Man bekommt auch hier den Eindruck, daß die Plastik noch nicht den Begriff der Fläche überwunden hat. Feinste Reliefarbeit der Art sind ein Hieronymus und ein Jesus mit Johannes als Knaben in Halbfigur in Paris.

Diesen Schritt zu der Loslösung der Form aus der Fläche gemacht zu haben, ist die Leistung des späteren Quattrocento gewesen. Voran steht ein etwas nüchterner Geselle, Antonio Rossellino (1427—78), der freilich in der klaren Sachlichkeit seines Wollens ein ebenso typisches Beispiel florentinischer Verstandesart wie notwendiges Glied in der Entwicklung erscheint. Er ist dem Domenico Ghirlandajo wesensverwandt und hat in seiner strengen, phantasielosen Objektivität der Plastik eine immerhin notwendige, beinahe gelehrte Verarbeitung, besonders des Reliefstiles gebracht. Diese Arbeitsleistung mußte getan werden, möge ihr auch etwas Handwerksmäßiges anhaften. Bei Antonio Rossellino, dem jüngeren Bruder des Bernardo, handelt es sich um Klarlegung des plastischen Formprinzipes. Man vergleiche ein Madonnenrelief Desiderios mit einem Rossellinos. Jener scheint an der weichen Marmoroberfläche sein Marmorbild einzumeißeln, besser gesagt, leise einzumalen (Abb. 302), so daß die Erscheinung, in duftigem Lichtglanz der Politur schimmernd, fast zu schwimmen scheint. Zart nur sind die Formen gebildet, in weichen Wellen fließen die Falten und das Lockenhaar. Dagegen entwickelt Antonio (Abb. 303) weitgehende Klarheit der Zeichnung und Bestimmtheit der Formen, die kraftvoll und fest, rund und voll ins Hochrelief herauswachsen. Wenn bei Desiderio noch fast mittelalterliche Verklärtheit und Melodie nachzuklingen scheint, ist hier an Stelle der sentimentalen Regung eine aus Verstandesarbeit und Beobachtung gewonnene, fast nüchterne Erkenntnis getreten. Da ist auch der letzte Rest der Gotik überwunden; das ist reinste Renaissance, ebenso rein wie die Werke des klassischen Donatello, nur nicht gleich groß, weil diesem trocknen Handwerker die Schwungkraft des höheren Genius fehlt. Aber er gibt der Weiterentwicklung mit seinen Werken, die in reicher Zahl als Altäre und Grabdenkmäler, Porträtbüsten und Dekoration die Kirchen und Privathäuser Toskanas schmückten, die solide Grundlage. Erst jetzt wird die plastische Formrealität Allgemeinbesitz und Selbstverständlichkeit. Damit ist die Renaissance und ihr Formprinzip Eigentum der Massen geworden.

Für die Entwicklung in das Klar-Plastische hinein ist das Grabmal des Kardinals von Portugal in S. Miniato bei Florenz (seit 1461) ein treffendes Beispiel (Abb. 300). Manchmal mutet es an, als ob handwerkliche Geschicklichkeit in sauberer Arbeit und der Glanz des Materials in Verwendung von Marmor für die Hauptformen, ferner von farbigem Stein und Mosaik



Abb. 329. Andrea Mantegna, Lodovico Gonzaga und Familie. Seit 1474. Camera degli Sposi, Mantua.

Feinen, sei es im Umriß und in der Formmodellierung, sei es in der Durchzeichnung der kleinen Formen, erkenntlich wird. Man bekommt auch hier den Eindruck, daß die Plastik noch nicht den Begriff der Fläche überwunden hat. Feinste Reliefarbeit der Art sind ein Hieronymus und ein Jesus mit Johannes als Knaben in Halbfigur in Paris.

Diesen Schritt zu der Loslösung der Form aus der Fläche gemacht zu haben, ist die Leistung des späteren Quattrocento gewesen. Voran steht ein etwas nüchterner Geselle, Antonio Rossellino (1427—78), der freilich in der klaren Sachlichkeit seines Wollens ein ebenso typisches Beispiel florentinischer Verstandesart wie notwendiges Glied in der Entwicklung erscheint. Er ist dem Domenico Ghirlandajo wesensverwandt und hat in seiner strengen, phantasielosen Objektivität der Plastik eine immerhin notwendige, beinahe gelehrte Verarbeitung, besonders des Reliefstiles gebracht. Diese Arbeitsleistung mußte getan werden, möge ihr auch etwas Handwerksmäßiges anhaften. Bei Antonio Rossellino, dem jüngeren Bruder des Bernardo, handelt es sich um Klarlegung des plastischen Formprinzipes. Man vergleiche ein Madonnenrelief Desiderios mit einem Rossellinos. Jener scheint an der weichen Marmoroberfläche sein Marmorbild einzumeißeln, besser gesagt, leise einzumalen (Abb. 302), so daß die Erscheinung, in duftigem Lichtglanz der Politur schimmernd, fast zu schwimmen scheint. Zart nur sind die Formen gebildet, in weichen Wellen fließen die Falten und das Lockenhaar. Dagegen entwickelt Antonio (Abb. 303) weitgehende Klarheit der Zeichnung und Bestimmtheit der Formen, die kraftvoll und fest, rund und voll ins Hochrelief herauswachsen. Wenn bei Desiderio noch fast mittelalterliche Verklärtheit und Melodie nachzuklingen scheint, ist hier an Stelle der sentimentalen Regung eine aus Verstandesarbeit und Beobachtung gewonnene, fast nüchterne Erkenntnis getreten. Da ist auch der letzte Rest der Gotik überwunden; das ist reinste Renaissance, ebenso rein wie die Werke des klassischen Donatello, nur nicht gleich groß, weil diesem trocknen Handwerker die Schwungkraft des höheren Genius fehlt. Aber er gibt der Weiterentwicklung mit seinen Werken, die in reicher Zahl als Altäre und Grabdenkmäler, Porträts und Dekoration die Kirchen und Privathäuser Toskanas schmückten, solide Grundlage. Erst jetzt wird die plastische Formrealität Allbesitz und Selbstverständlichkeit. Damit ist die Renaissance Formprinzip Eigentum der Massen geworden.

Für die Entwicklung in das Klar-Plastische hinein ist [illegible] des Kardinals von Portugal in S. Miniato bei Florenz (seit 14[illegible] des Beis[illegible] [illegible]mal mutet es an, als ob [illegible] schickl[illegible] [illegible]er Glanz des Mat[illegible] von M[illegible]



Pietro Lombardi, hl. Hieronymus. S. Stefano, Venedig.

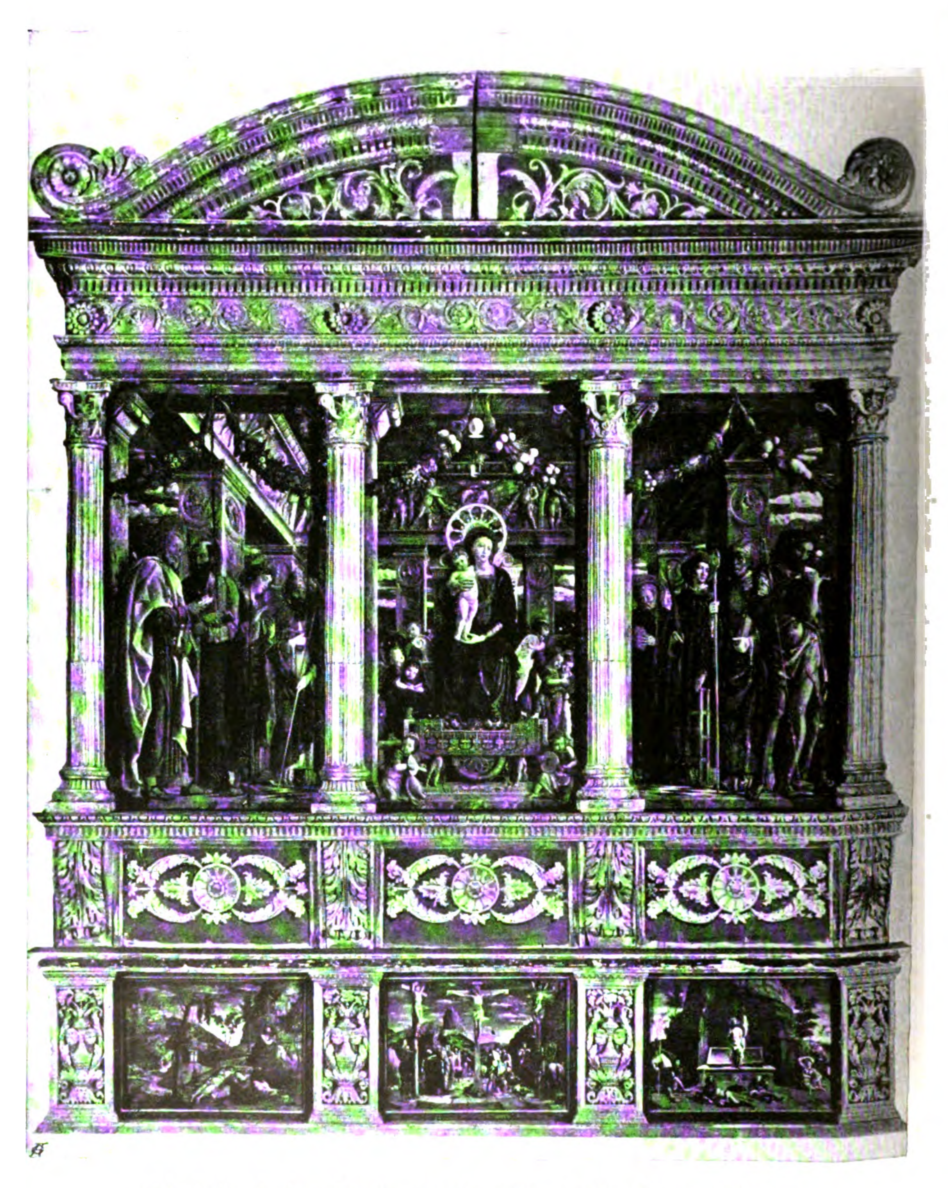


Abb. 330. Andrea Mantegna, Altarbild. 1459. S. Zeno, Verona.

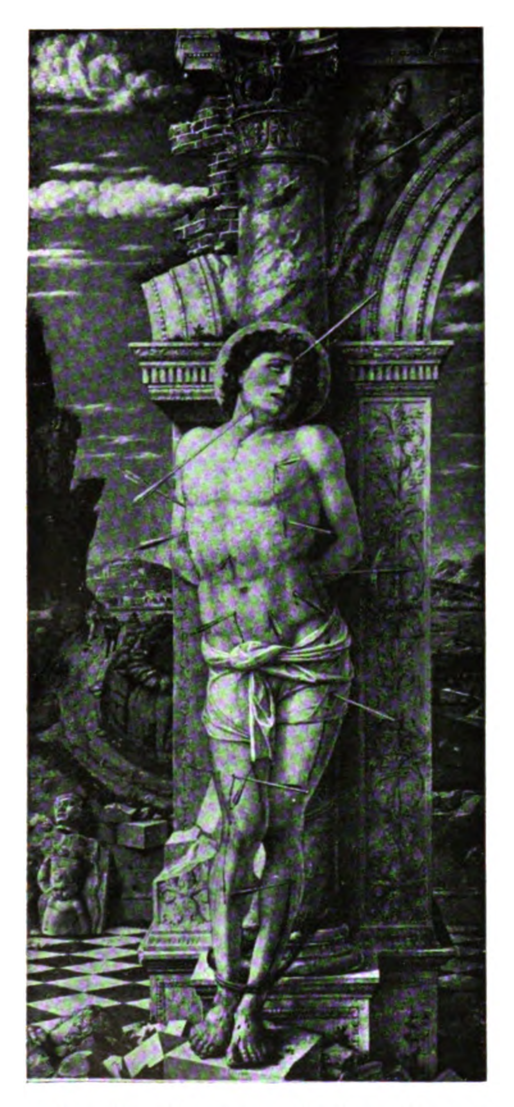


Abb. 331. Mantegna, Sebastian. Um 1461. Gal., Wien.

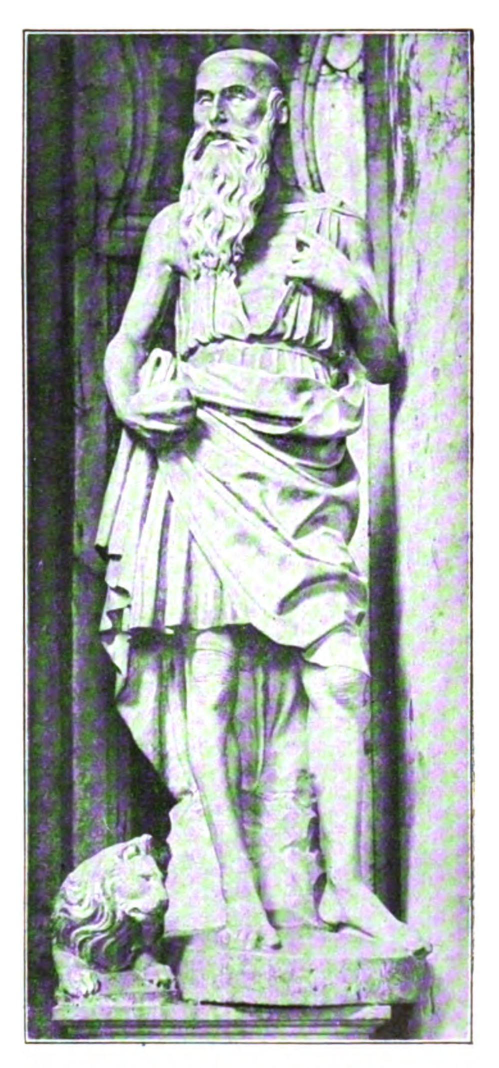


Abb. 332. Pietro Lombardi, hl. Hieronymus. S. Stefano, Venedig.



Abb. 333. Francesco Cossa, Herbst,
Kais.-Friedrich-Mus., Berlin.



Abb. 334. Cosme Tura, Madonna mit Heiligen.
Kais.-Friedrich-Mus., Berlin.

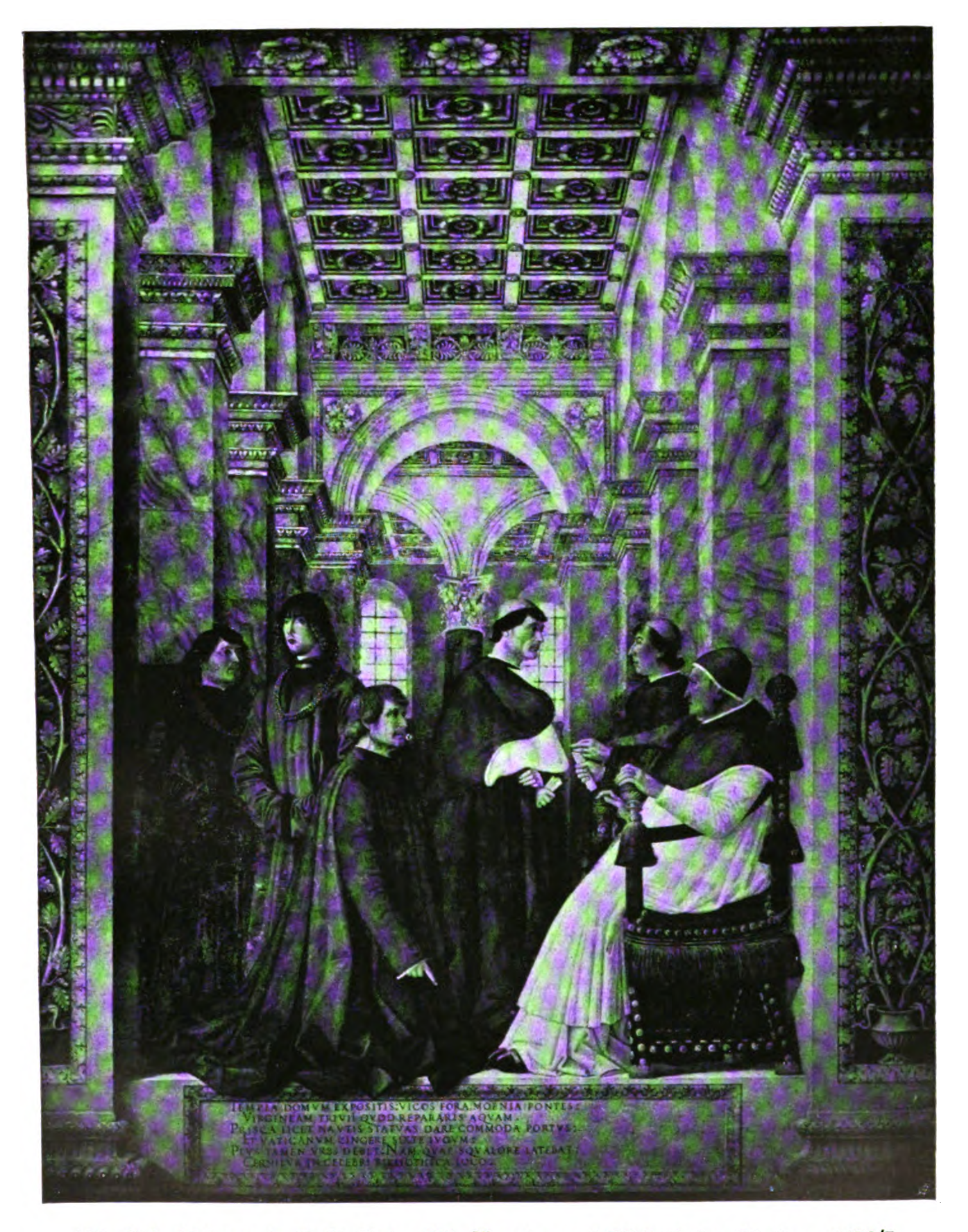


Abb. 335. Melozzo da Forli, Sixtus IV., Nepoten und Bibliothekar Platina. 1476/7.
Gal. Vatikan, Rom.

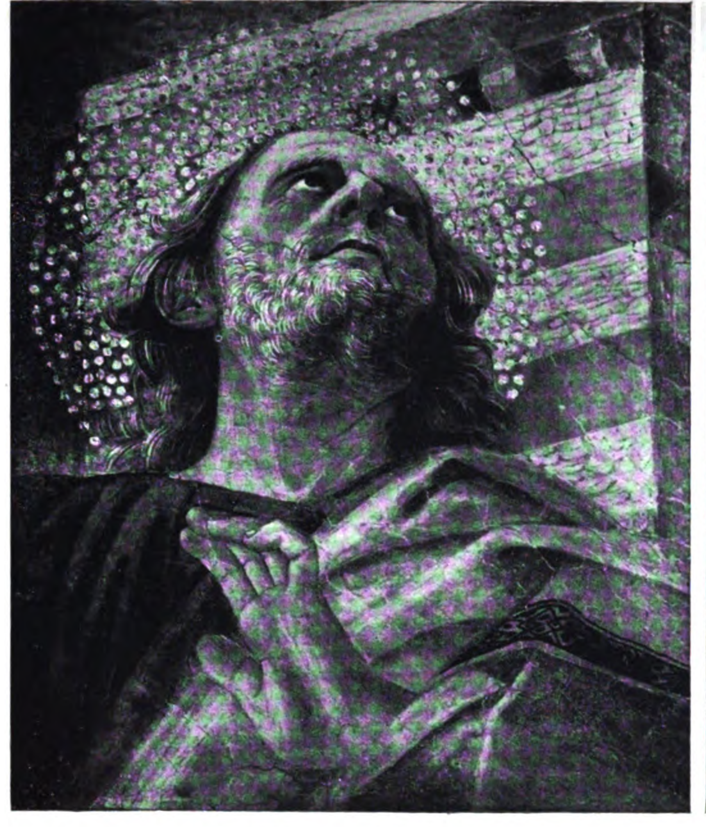


Abb. 336. Melozzo da Forli, Apostel. Sakristei S. Peter, Rom.



Abb. 337. Melozzo da Forli, Engel. S. Peter, Rom.

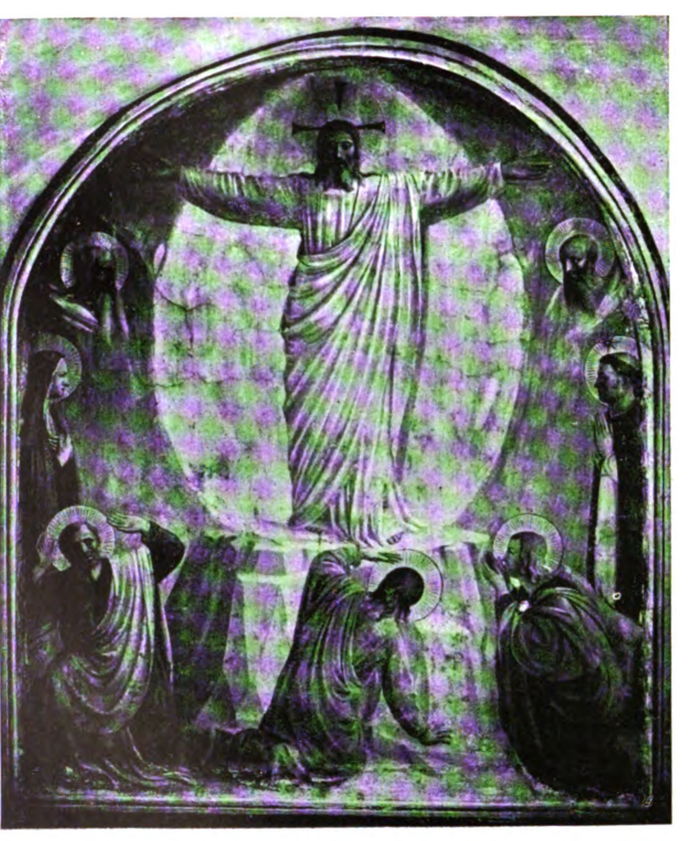


Abb. 338. Fra Angelico, Transfiguration. Um 1440.
S. Marco, Florenz.



Abb. 339. Fra Angelico, Predigt des Stephanus. 1450/5.
Vatikan, Rom.

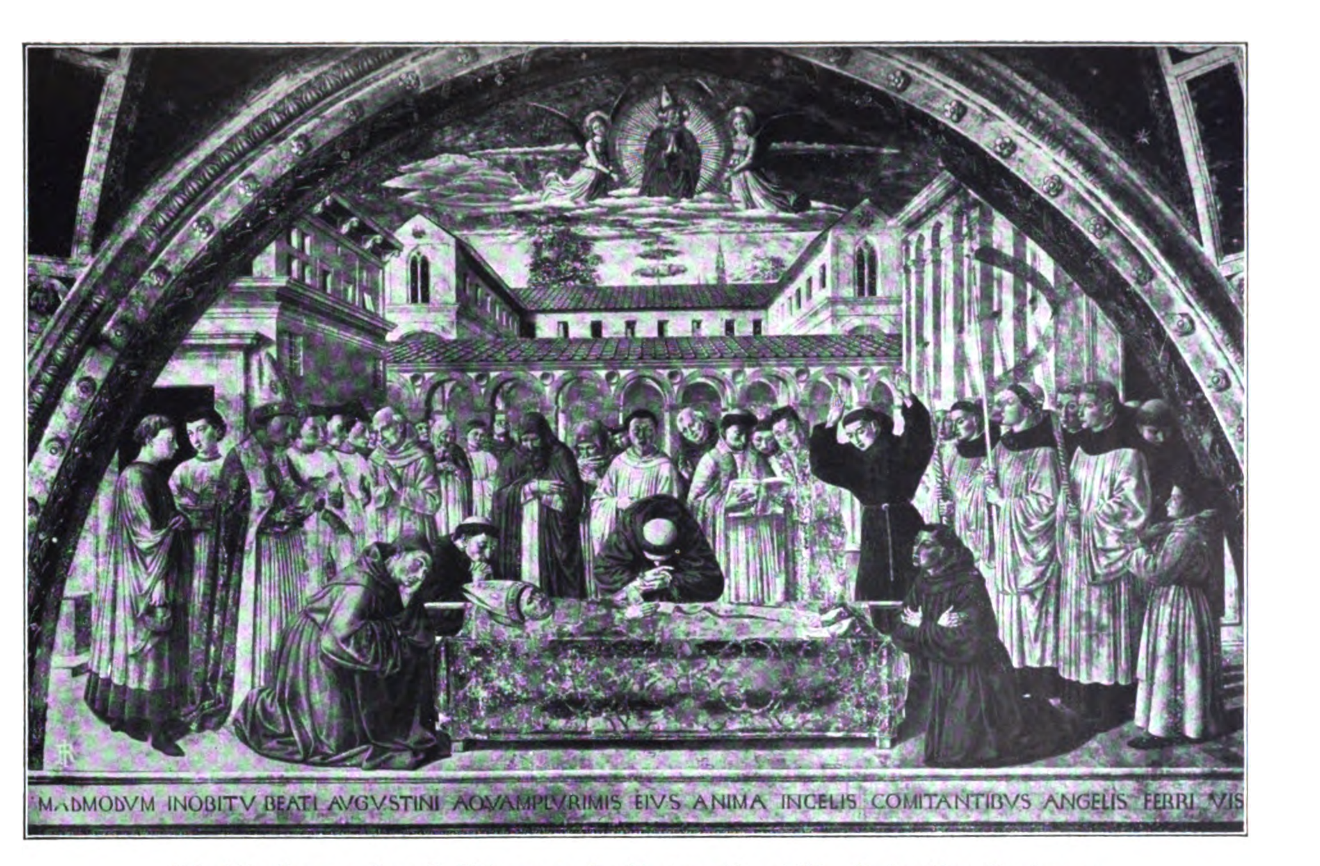


Abb. 340. Benozzo Gozzoli, Totenmesse des hl. Augustin. 1465. S. Agostino, Gemignano.

das Wichtigste wären; der zurückgeschlagene Vorhang am Rundbogen oben hat etwas Spielerisches dazu. Aber überraschend klar und bestimmt kommt das plastische Formprinzip in der Art zum Ausdruck, wie dieser Aufbau ganz entgegen der Flachnische der anderen Meister in eine tiefe mit Rundbogen abschließende Wandnische hineingearbeitet ist, und die Einzelglieder wie Postament, Sarkophag, Putten, Engel freiplastisch gearbeitet und übereinander gestellt sind. Selbst die Seitenwände der Nische holt er kraftvoll architektonisch, mit plastischen Blattrosetten innerhalb stark profiliertem Rahmen heraus, so daß auch das Plastische der Erscheinung gestärkt wird. Man vergleiche Mino da Fiesoles Grabmäler (Abb. 301), die wiederum das lineare Flächenprinzip an Stelle des plastischen Formprinzipes stellen. Wichtiger aber scheint mir die bewußte Art, wie der Künstler nun die einzelnen Glieder des Aufbaues voneinander absetzt. In klaren Horizontalen stehen die Teile voneinander ab, indem ihnen außer scharfgeschnittener Profilierung bald Cherubim- und Girlandenfries, bald Zahnschnitt oder Perlstab, bald geometrisches Mosaikornament zur Heraushebung der Einzelstreifen gegeben sind. Noch bedeutsamer ist jedoch die Behandlung der plastischen Formen, die er einerseits durch sorgsamste Modellierung wie etwa bei den Putten oder den Engeln, oder durch kontrastliches Absetzen dieser Körperformen vom Grund, von der architektonischen Folie oder der glatten Wand zu voller Rundung herausholt. Ein Vergleich mit Bernardos Bruni-Grabmal (Abb. 298) und dessen feiner Verrechnung der Linie wie der Farbe, die in ihrer tonigen Fläche den nach vorn gedrehten Kopf des Toten lösen hilft, zeigt, daß Antonio keinen Sinn für solche Feinheiten hatte, sondern vielmehr alles in dem festen Linienzug sucht, in der Art, wie er die Kopfsilhouette beinahe scharf vor der dreifachen Horizontale absetzen läßt. Vorzüglich sind auch die beiden sich hinknieenden Engelsgestalten auf dem Kamingesims, denen freilich in der Art, wie sie sich in ihren Bewegungen in die Fläche hineinschmiegen, ein klein wenig Reliefmäßiges anhaftet. In jedem Fall bezeugt auch da die fortschreitende Formsicherheit das plastische Wesen des Meisters wie der Zeit, die in klarer Linienführung und fester Formbildung ihr Ziel findet.

Leicht aber gerät der Künstler in eine mit dekorativen Effekten und bunter Vielfältigkeit arbeitende, mehr spielerische Weise. Da sei nur der 1470 in Auftrag gegebene Schmuck der Piccolomini-Kapelle in Monteoliveto, Neapel, genannt, deren Vollendung freilich dem Benedetto da Majano vorbehalten blieb. Nur der Altar mit einer Anbetung des Kindes ist von Antonios Hand, ein Relief, das ein typisches Beispiel für das im einzelnen und in der Häufung kleiner Motive sich verlierende, spätere Quattrocento ist. Vor solchem mit allerlei Detail überladenen, wirren Relief kommt man zu der Überzeugung, daß hier ein Wandel ein-

treten mußte, um die große Kunst vor kleinlicher Handwerksmäßigkeit zu retten.

Aber der Künstler hat, besonders in seiner früheren Zeit, als er noch unter dem Einfluß von Desiderios feinfühliger Marmorbehandlung und leichter Sentimentalität stand, Ausgezeichnetes geleistet. Vorzüglich ist der hl. Sebastian in der Collegiata, Empoli, von 1457 (Abb. 306). Die Gestalt ist noch voll innerer Erregung in dem wundervoll geschmeidigen Schwung, den die Körperbewegung durch die weiche Drehung in der Hüfte und der Aufrichtung des Oberkörpers wie des Blickes gewinnt. Es ist ein wie im Schmerz sich windender Körper gewonnen bei einer für Antonio bezeichnenden Festigkeit der Formgebung. Die Gestalt gehört zu den schönsten Stücken der Frührenaissance, besonders auch wie der durch Wachsüberzug warmgestimmte Körper von dem tiefen Schatten der Nische umhüllt ist und aus dem Dunkel des Grundes leuchtend hervordrängt. Das ist wiederum das Körpergefühl der Renaissance; selbst dieser nüchterne Formgestalter Antonio vermag seine Körper in einer weit über die Antike und ihre noch viel nüchternere Objektivität wie leere Schönheit hinaus innerlich zu durchdringen und mit einem sentimentalen Wesen zu erfüllen.

Im übrigen ist aber Antonio ähnlich wie Ghirlandajo der Vertreter einer etwas spießbürgerlichen Daseinskunst. So hat er denn auch ebenso wie dieser Gelegenheit gehabt, Porträtbüsten von Persönlichkeiten der florentinischen Patrizierschaft zu schaffen. Sie gehören in ihrer strengen porträtmäßigen Sachlichkeit und straffen Formgebung zu dem Besten, was im Quattrocento geschaffen wurde. Wenn Desiderio in der Hauptsache jugendliche Frauenköpfe schafft, so ist für Rossellino der männliche Charakterkopf das Gegebene, wie sein stofflich gebildeter, ausgezeichnet individualisierter Matteo Palmieri in Florenz, Bargello (1468) (Abb. 304), ferner Köpfe in Berlin und London.

Ist Antonio Rossellino ein klarer Formrealist, der immer das Plastische als solches zu erfassen sucht, so tritt ihm ein anderer auch als Porträtist ausgezeichneter Künstler, Mino da Fiesole (1431—84), mit einer vielmehr auf zeichnerische Stilisierung gerichteten Auffassung entgegen. Wenn jener Fleisch bildet, so ist es bald das Straffe jugendlicher Form (cf. Putten), bald aber das Schlaffe alternder Männerköpfe. Geht Mino an die Arbeit, so verzichtet er von vornherein auf das Sinnliche plastischer Realität. In seiner vorzüglich auf Linie und Fläche stilisierten Büste des Niccolo Strozzi zu Berlin (1454) (Abb. 305) ist es der spitze, scharfe Schnitt in Silhouette wie Innenzeichnung, von Auge und Nase, wie der dünnen Lippen und der Haare, dazu eine gewisse feine Durchsichtigkeit der Hautoberfläche im Gegensatz zu dem gemusterten Gewand, was ihr besonderen Reiz verleiht. Büsten der Luca Mini (1456) ebenda, des Piero de Medici (1460) und des

Rinaldo della Lana (1461) im Bargello besitzen ähnliche, auf Stilisierung ausgehende Vorzüge.

Das in der sorgsamen Marmorpolitur Ausgezeichnetste, was er geschaffen, ist die Büste am Grab des Leonardo Salutati (ca. 1464) im Dom zu Fiesole. Trefflich charakterisiert und von delikatem Marmorglanz steht die Büste am Grab vor einem Rahmenwerk von roten und weißen Marmorplatten und innerhalb einer fein ornamentierten Pilasterarchitektur, unter einem mit reichem Ornament verzierten Sarkophag. Damit ist eine neue, aber weiterhin nicht wieder verwendete Denkmalsform gegeben. Gewiß unarchitektonisch ist es ein für das Stilgefühl des auf das Zierliche, Feingliedrige gerichteten Quattrocento äußerst charakteristisches Stück. Dünnes Linienwerk, flächige Farbigkeit, in dem das zarte Ornament vor leichtgetöntem Grund steht, sind auch da wichtige Merkmale.

Grade Mino hat in seinen späteren Jahren an Grabdenkmälern den Schritt in das Dekorative getan. Das Denkmal des Grafen Hugo in der Badia, Florenz (Abb. 301), im Aufbau sich an den von Bernardo Rossellino geschaffenen Typus anlehnend, erscheint in seinem feinen, scharfgeschnittenen Lineament und in der Zartheit der Oberflächenbehandlung — man beobachte besonders die feingliedrige, ganz flächig andeutende Dekoration der unteren Platte mit den im Linienduft schwebenden Engeln — ein Meisterstück lineardekorativer Flächenstilisierung. Ähnlich steht es mit der Caritas über dem Sarkophag und mit dem zarten Lineament der Falten, während die Plastik der Formen an Gesicht, Händen und Kinderakt vernachlässigt sind. Dasselbe ist auch bei den Putten der Fall. Es ist, als ob der Künstler auf primitive, frühmittelalterliche Weise, die in Linienspiel und Flächenornament sich auslebt, zurückgreifen wolle. Wie sehr er in dünner Linienstilisierung arbeitet, dafür vergleiche man etwa ein Madonnentondo in Berlin mit Arbeiten gleichzeitiger Reliefplastiker, etwa Ant. Rossellinos.

Auf die weiteren Werke des Meisters einzugehen, kann nicht unsere Aufgabe sein. Es verlohnt sich nicht, alle diese handwerksmäßigen Stücke, die er in Rom geschaffen hat, aufzuzählen, zumal da er sie mit einer großen Zahl minderwertiger Gesellen (Isaia da Pisa, Paolo Romano, Giovanni Dalmata, Andrea Bregno, Luigi Capponi u. a.) ausführte. Er läßt sich bei den seit 1454 und seit 1463 im Auftrage Paul II. oder Sixtus IV. aufgeführten Arbeiten sichtlich von der handwerksmäßigen Manier der älteren römischen Comaskenschule, für die ein Magister Paulus noch am Anfang des Quattrocento zu nennen ist, beeinflussen. Es ist eine handwerksmäßige Kunst, die sich da in Rom ausgebreitet hat.

Anschließend an diesen Meister der linear stilisierenden Plastik und der Marmorbehandlung könnte man die gesamte italienische Plastik des

Quattrocento, soweit sie nicht mit Pollajuolo und Verrocchio eigne Bahnen auf die naturalistische Form hin wandelte, zusammenfassen. Sie verbinden sich durch Pier Giovanni Tedesco und Niccolo d'Arezzo, die mit Nanni di Banco am Dom tätig waren, mit dem Trecento und der gotischen Auffassung. Ein Giovanni di Bartolo, gen. Rosso († nach 1451), arbeitet gleichzeitig mit Donatello Nischenfiguren des Campanile, die nicht ohne Kraft sind, besonders seine Abraham-Isaak-Gruppe. Unbedeutender ist Bernardo di Piero Ciuffagni (1385—1456), der an Orsanmichele wie am Campanile tätig war. Mehr der späteren Schule Donatellos gehören Andrea di Lazzaro Cavalcanti, gen. Buggiano (1412—62), Pagno di Lapo, Simone Ferrucci u. a. Als Gesellen in Padua sind Giovanni da Pisa, Urbano und Bartolommeo da Cortona, Antonio da Pisa u. a. zu nennen. Ein sehr fruchtbarer Künstler, der frisch und leicht arbeitend, in klein wenig maniertem Flachrelief Donatellos bewegte Puttengestalten festhielt, ist Agostino di Duccio (1418—1481); „Agostinus de Florentia" nennt er sich an Reliefs in Modena, Dom. Seit 1450 hat er für L. B. Alberti den plastischen Schmuck des Inneren von S. Francesco, Rimini (Abb. 308), gearbeitet und ist dort wohl zu seiner stark dekorativen Flachreliefmanier übergegangen. Wenn er Freifiguren schaffen soll, versagt sein Können, wie auf dem Altar zu S. Domenico zu Perugia. Dorthin war er 1457 übergesiedelt und hat bis 1461 die Fassade von S. Bernardino mit reichem Schmuck in Hoch- und Flachreliefs und mit entzückenden Engelsgestalten in geschickter Gruppierung und lebendiger Beweglichkeit verziert. Umbrische Empfindsamkeit spielt hier hinein, ebenso wie bei den Gestalten des Matteo Civitale (1436—1501) sienesisches Sentiment hineinklingt. Die schmachtende Gestalt des Glaubens im Bargello, Florenz, erinnert in der weichen Weise an Quercia. Noch reizvoller sind die beiden empfindungsvollen, knieenden Engel im Dom zu Lucca, wo er auch weiterhin einen Sebastian, das Grabmal des Pietro a Noceto und den Regulusaltar gearbeitet hat. 1491 ging der Meister nach Genua, wo er die Johanneskapelle des Domes mit sechs tüchtigen Statuen und zwei großen Reliefs schmückte. Francesco Laurana und Gagini seien aus der Zahl der süditalienischen Bildhauer genannt; sie wachsen schon in die neue Zeit hinein.

Ebenso fruchtbar, wenn auch nicht gleichbedeutend, sind die oberitalienischen Schulen gewesen, die immer wieder von Florenz her Anregungen empfangen. So wäre der Meister der Pellegrinikapelle für Verona (S. Anastasia) mit seinen reizvollen Tonreliefs anzuführen. In Padua sind außer genannten Schülern Pisanello als feiner Medailleur und Andrea Briosco, gen. Riccio, aus der Reihe der Plaketten- und Statuettengießer tätig, während Giovanni Minelli mehr Steinbildhauer ist. In Bologna wirkt der Einfluß Quercias in dem weichen Niccolo dell' Arca († 1494), der

seinen Namen von der Arca des Domenicus in S. Domenico hat. Hier hat er zu dem von Fra Guglielmo ausgeführten Sarkophag den reichgegliederten Aufsatz und die meisten der kleinen Statuen ausgeführt. Michelangelo hat dann weitere drei Statuetten zugefügt, die in eigenartigen Gegensatz zu den weich-versonnenen Figuren des Quercia-Schülers treten. In Mantua ist es der Verrocchio-Schüler Francesco di Simone und der Medailleur Sperandio, in Modena zeichnet sich Guido Mazzoni (1450—1518) durch lebendige Tongruppen aus, die in der Gruppierung und Berechnung auf bildmäßige Wirkung freilich schon über die Grenzen der plastischen Komposition herausgehen, darin dem niederländischen Schnitzaltar ähnlich.

Sehr reich entfaltet sich die lombardische Plastik, die am Mailänder Dom, der Certosa zu Pavia, im Dom zu Como und der Colleoni-Kapelle in Bergamo immer in Verbindung mit einer reichen Ornamentik und etwas barock überladenen Architektur zu mehr dekorativer Art gelangte. Genannt seien nur die Hauptnamen: Cristoforo Mantegazza († 1482) und sein Bruder Antonio († 1493), Giovanni Omodeo († 1522) und sein Bruder Protasio, Bernardo Briosco u. a. Cristoforo Solari († 1527) ist ein ausgezeichneter Marmorbildner, wie die Grabfiguren der Beatrice d'Este und des Lodovico il Moro in der Certosa erweisen; voller Andacht sind die Büste des gegeißelten Christus und der Pietà im Mus. Arch. zu Mailand. Römischer Einfluß wird in späteren Arbeiten im Dom zu Mailand (1501—25) erkenntlich. Zierlicher und in späterer Zeit manieristisch ist Agostino Busti, gen. Bambaja († 1548), berühmt durch das Grabmal des Gaston de Foix im Mus. Arch. zu Mailand.

Auch die venezianische Plastik hat sich zumeist unter lombardischen Meistern, die gewöhnlich von Como kamen, entfaltet. Freilich hat auch da der florentinische Einfluß die Befreiung gebracht, wie das Dogengrab des Mocenigo († 1423) in S. Giovanni e Paolo von Niccolo di Pietro Lombardi und Giovanni di Martino aus Fiesole erweist. Bartolommeo Buon, der Paduaner Bart. Bellano, Antonio Rizzo, endlich Pietro Solari, gen. Lombardi, und seine Söhne Antonio und Tullio, endlich Alessandro Leopardi haben die Kirchen Venedigs überreich mit Denkmälern geschmückt. Ebenso wie in der Malerei zeigt sich auch in der Plastik nicht der gleiche, einseitig auf Formrealität gerichtete Wille wie in Florenz. Die „schöne Erscheinung" tritt überall vor uns und Beziehungen zur klassischen Antike werden bemerkbar. Die Sarkophagträger am Pietro Mocenigo-Denkmal zu S. Giovanni e Paolo von 1476 u. a. sind von künstlerischer Qualität, gut charakterisiert, vornehm in Haltung und Faltenwurf. Die Arbeiten der Lombardi erinnern in dem scharfen Schnitt der Linie und dem hartbrüchigen Faltenwurf stark an deutsche Holzschnitztechnik, so daß Beziehungen dazu nicht abzuweisen sind (Abb. 332). Was ihnen aber neben

den Florentinern abgeht, ist der starke Lebensausdruck. Wie sehr die Aktivität und die Lebensdurchdringung der Statue im Verlauf des letzten Drittel des Quattrocento in Florenz emporstieg und weit über diese Gleichgültigkeit hinausschwoll, werden wir weiterhin sehen.

---

30. Das Raumproblem und die Lichtmalerei der Frührenaissance.

Piero dei Franceschi, Mantegna, Melozzo da Forli.

Für uns heutzutage ist der „Raum" als malerischer Begriff, besser gesagt als Unendlichkeitsvorstellung ohne weiteres klar, ja er ist zu einem allzu häufig in Kunstbetrachtungen verwendeten Schlagwort geworden. Aber es hat lange gewährt, bis der Raum der Menschheit wirklich zur Vorstellung, zu einem malerischen Begriff geworden ist. Die Antike kennt ihn nicht, es ist höchstens der begrenzte Raum, der plastische Raumkörper. Die Gotik scheint in der Architektur Ahnungen des Unendlichen zu offenbaren. Aber es bleiben doch nur Ahnungen. Als die Renaissance an das Werk ging, die Realität der Erscheinung zu erfassen, wurde es die Realität des plastischen Einzelobjektes, die der zur Bewußtheit sich durchringende Verstand zu erfassen strebte. Auch da macht die Entwicklung keine Sprünge und mußte sich der vorwärtsdrängende Geist allmählich in eine neue, noch nie erfaßte Sphäre geistigen Begreifens, künstlerischen Erfassens emporarbeiten. Trotzdem ist es dem Renaissancemenschen nicht verschlossen geblieben, daß es auch außerhalb der plastischen Realität Wirklichkeiten gibt. Masaccio erscheint da wie ein Offenbarer; er sah schon die räumliche Wirklichkeit. Freilich ist es der mit stark einseitigem Licht geformte, plastische, im Helldunkel des Interieurlichtes gestaltete Raum. Aber es gibt auch einen allseitig offnen, im Freilicht erstrahlenden Raum. Auch diese Wirklichkeit des Unendlichen im Freilichtraum hat ihren großen Meister in Italien gefunden. Hier tritt uns in Piero dei Franceschi (1420—92) ein gewaltiger Entdecker auf dem Gebiete des malerischen Freilichtes entgegen.

Dieser Piero, stammend aus Borgo San Sepolcro, hoch oben in den Bergen hinter Arezzo, war Schüler des Domenico Veneziano. Er lernte in Florenz, wohin er 1439 kam, jenen hohen, wissenschaftlichen Ernst kennen, der grade das toskanische Quattrocento so stark durchdringt. Er will strenger Realist, Objektivist sein; seine außerordentliche Beobachtungs-

gabe läßt ihn andern verhüllte Dinge schauen. In der ganzen Logik und wissenschaftlichen Schärfe der Zeit will er fast mehr Gelehrter und Forscher denn Künstler sein. Sein Trattato de Perspectiva pingendi, das später von dem Mathematiker Fra Luca Pacioli ausgearbeitet wurde, legt deutlich Zeugnis für die strenge Gelehrsamkeit und fast nüchterne Objektivität, mit der er an die Arbeit ging, ab. Die Erfindung des Distanzpunktes in der Perspektive, das verstreute Freilicht, die Berechnung des Verhältniswertes der Körper im Raume, endlich jedoch die Erkenntnis von der Veränderung der Töne in die Tiefe hinein, also erste Erkenntnisse der Luftperspektive, Regeln über die Harmonie der Töne, die Verbesserung der mit Öl gemischten Firnisfarben, all das erweist ihn als den hervorragendsten Malergelehrten der Zeit.

Konsequent geht der Künstler in seinen Werken den Weg auf Vervollkommnung der malerischen Darstellungsmittel. Das Interesse an der plastischen Form, an dem formbildenden Helldunkel, wie es Masaccio einst erstrebte, sinkt im gleichen Maße, als seine Erkenntnisse der großen Farbwerte und der Lichteffekte in dem weiten Freilicht zunehmen. Ein wichtiges Dokument seiner Freskomalerei, die Fresken in den Stanzen des Papstes zu Rom, mußten denen Raffaels weichen. Wir müssen darum bei seinen frühen Altarbildern anfangen. Das Altarwerk im Spital zu Borgo, San Sepolcro, bei dessen Bestellung ausdrücklich Ölfarbe gefordert wurde, steht in der Dramatik des Ausdruckes wie der Massivität der Gewänder noch in Abhängigkeit von Castagno. Allmählich aber erweist er sich in der Lockerung der Schatten und Dämpfung der harten Lichtreflexe als gelehriger Schüler Domenico Venezianos. Das große Fresko in S. Francesco zu Rimini mit dem vor Sigismondo Malatesta knieenden Sigismund von Burgund ist zwar noch reliefmäßig komponiert, aber schon zu durchsichtiger Malweise und heller Tönung fortgeschritten.

Dann aber kommen die Fresken in S. Francesco zu Arezzo (1452—1460). Wie großartige Offenbarungen der Malerei stehen sie vor uns. Anfänglich zwar noch plastisch im Geiste Castagnos, bringt er mehr und mehr das Statuarische der Erscheinung in Auflösung. Hat er doch die Farbe als sinnliche Realität entdeckt. Das Genialische aber ist, daß er in fabelhafter Konsequenz auf dem Wege dieser Entdeckung fortschreitet und die Farbe zur atmosphärischen Substanz werden läßt. Damit geht er gewaltig über seine Zeit hinaus und erscheint als einer der größten Entdecker auf dem Gebiete des Malerischen überhaupt. Im Formgeist der Florentiner blieb die Farbe schließlich doch nur Anstrich; dieser Umbrer aus den Bergen sieht aber Mensch wie Gewand als Farbkörper und Farbton. Damit erklärt sich die eigentümliche Unbewegtheit und Aktionslosigkeit seiner Figuren und Formen. Der Meister zieht gewissermaßen nur die Konsequenz

aus seinen Erkenntnissen der Farbwerte im Naturbild. Die Leuchtkraft der Farben, der Gewänder, des Karnates ist zunächst von außerordentlicher Fülle und Schönheit, der gegenüber die Formwerte, die Bewegungsmotive fast bedeutungslos werden. Es ist der umgekehrte Prozeß. Wenn das formale Interesse der Florentiner die Farbe als Wirkungswert ausschaltet und schließlich folgerichtig mit Michelangelo zur farblosen Plastik kommt, so sehen wir hier das Seherlebnis auf das Farbige der Erscheinung zusammengefaßt. Die in früheren Werken noch vorhandene stark einseitige Beleuchtung, harte Glanzlichter, schwerer Schattenschlag, all diese formbildenden Mittel treten zurück. Wir sind erstaunt, ganz flächigen Bildungen zu begegnen, die fast Beziehungen zu asiatischer Kunst vermuten lassen. Die Köpfe werden nicht als rundgeformte, besonders herausgearbeitete Teile im Bilde betont, sondern gelten nur mehr als farbige Glieder im Gesamtkolorit, so daß sie fast zu unkörperlichen, beinahe farbflächig wirkenden Erscheinungen werden. Wie die Modellierung an Kraft verliert, so verschwindet auch die Energie der Zeichnung, die Schärfe der Silhouette. In gleicher Weise gehen Linie wie Form ihrer Ausdruckswerte verlustig. Und ebenso läßt die Stärke der Schatten nach und werden die Bilder immer heller und durchsichtiger. Der silberschillernde Dunstkreis einer lichtdurchdrängten Atmosphäre lockert und umhüllt die in farbige Gewänder gehüllten Gestalten wie die Architekturen, die geschlossenen Räume wie die Landschaft. Die Freilichtstimmung gelangt schließlich zu vollkommenem Siege. Jedenfalls taucht die plastische Formrealität zuletzt vollkommen in der malerischen Tonrealität des lichtdurchfluteten Raumes unter. Man beobachte, wie auf solch herrlichen Stücken, wie der Auffindung des Kreuzes (Abb. 323) nirgends, auch in der Architektur nicht, hart begrenzende Linien oder schwere, gesonderte Formen zu finden sind. Das Licht flutet in breiten, lichten Wellen über die farbigen Gestalten. Man ergötze sich an dem sinnlichen Duft der Lichter, der über diesen in prachtvollen Lichtfarben schimmernden Gewändern liegt, man sehe hin, wie die Köpfe im Lichtraum drin stehen, wie etwa die Bäume in Atmosphäre gehüllt sind, wie selbst die Schlußwand des Raumes rechts keine abschließende Starre zeigt, sondern sich zum weiten Weltraum öffnet.

Das Interessanteste ist aber die koloristische Behandlung. Wir sind über die zarte Durchsichtigkeit, das Aussichherausleuchten des Kolorits und darüber, daß auch die Farbe den Auflösungsprozeß mitmacht, erstaunt. Dabei darf nicht vergessen werden, daß in Italien, so sehr man auf die plastische Realität der Form hinarbeitete, die im Norden damals gewonnene Farbenrealität, die Lokalfarbe noch nicht vorhanden war. So war auf dem Gebiet des Kolorits der Schritt zum lösenden Pleinairton weniger behindert. Man kam darum auch einfacher zum Freilicht als zum Helldunkel, das ja

eigentlich nur die Konsequenz der farbenplastischen Realität der Lokaltöne ist. Aber immer ist auch dieser malerisch freieste Künstler der Renaissance von ungetrübtem Glauben an die Wirklichkeit, wie sie sich eben groß und frei in der Atmosphäre des kosmischen Alls offenbart, erfüllt.

Das Überraschendste und zugleich eigentlich Genialische ist die frei zusammenfassende Kraft seines Geistes, die nun auch diese atmosphärische Erscheinungswelt im Stimmungston des Freilichtes vor unseren Augen als eine geschlossene Bilderscheinung erstehen läßt. Dabei wird dieser silberschillernde Gesamtton zu rauschendem Hymnus auf die Macht und die Schönheit des freiflutenden Lichtes. Es ist nicht nur optisch naturwahre Beobachtung, sondern von hohem Schönheitsgefühl getragener Farbsinn tätig, der uns nun auch Farbenharmonien, Farbensymphonien aufbrausen läßt. Hier bestimmt sein individuelles, innerstes Gefühl, nicht die sog. Wahrheit, die außer ihm liegt, die Akkorde. So zeigt er durchaus Vorliebe für Rot und Gelb, die er in verschiedenen Varianten vorträgt, während Blau zumeist in mehr schieferblauem Ton auftaucht, während Grün selten ist. Die warme Seite der Farbenskala, die unserm Auge und Gefühl sympathisch ist, schlägt er an, nicht die kalten Töne, mit denen uns ja die modernen, wahrheitsgetreuen, aber schönheitsarmen Impressionisten nicht genug martern konnten.

Auch an die Probleme des Innenraumes und des konzentrierten Lichtes wagt er sich heran. Seine einstigen, leider durch Raffaels Fresken verdrängten Wandmalereien im Vatikan müssen derartige Szenen gehabt haben. Sicher ist Raffaels Petrusfresko der zweiten Stanze ein Reflex eines der verloren gegangenen Stücke. Auch in Arezzo bringt der Traum des Kaisers Konstantin eine Nachtszene; es ist eine wie in feuchtem Nebeldunst sich lösende Darstellung, der freilich die Kraft des Helldunkels fehlt. Das war nicht Pieros Sache. Im Verlaufe der Entwicklung wird bei ihm sogar alles noch mehr blasser Dunst. Auf einem Halbfiguren-Madonnenbild in Sinigaglia (1475) setzt er die Madonna in einen Helldunkelraum hinein. Aber weder Form noch Raum gewinnt Körper oder Fülle. Nicht die plastisch gestaltende konzentrierende Kraft des Helldunkels, sondern die auflösende Gewalt des Freilichtes ist es, die in Tätigkeit tritt. Entzückend fein ist das schillernde Zittern des einfallenden Sonnenstrahles. Auch andere Bilder, wie die Geißelung Christi in Urbino, lassen die Auflichtung des Innenraumes erkennen. Ein Wunderwerk feinster Lichtmalerei ist das Altarbild in der Brera, Mailand, mit Federigo von Urbino.

Natürlich zeigt sich die faszinierende Macht des Pleinairs besser auf Bildern im Freien. So wird bei der T a u f e C h r i s t i i n L o n d o n (1465) (Abb. 324) der zarte Reiz des über den schillernden Wassern zitternden Lichtes offenbar. Die Körper wirken ohne Linie und ohne formbildenden

Schatten nur mehr wie ein Lichtschein. Ganz frei schon rückt er auf einer unvollendet gebliebenen Anbetung des Kindes in London die Figuren in den Lichtkubus hinein und je weiter im Raum, um so mehr erscheinen die Formen gelöst, die Farben zusammengestimmt. Reizvoll ist der Blick in die Ferne, zu den Bergen und der nur ganz leicht hingehauchten Stadt. Besonders charakteristisch ist es, wie er etwa Porträts behandelt: die Bildnisse des Federigo da Montefeltre und seiner Gattin Battista Sforza (1470) in den Uffizien verzichten auf jede büstenmäßige, plastische Wirkung. Ins Profil gestellt erscheinen die Köpfe formal fast gegenstandslos und zugleich geistlos. Das Gesicht wirkt nur wie ein etwas verstärkter Farbenschimmer vor der entzückend durchleuchteten, in allen Reizen einer von Sonnenglanz erfüllten Atmosphäre erstrahlenden, weiten Flachlandschaft. Diese landschaftlichen Fernblicke wirken in der florentinischen Malerei, besonders bei Pollajuolo nach. Wenn aber Piero das Verbindende der atmosphärischen Gesamtstimmung betont und selbst das Nahbild, d. h. die Köpfe in Auflösung zu bringen sucht, arbeitet der Florentiner das Nahbild schärfer zur klar umrissenen Form heraus und löst das einigende Band von Nähe und Ferne, indem er das Kontrastliche zwischen scharf gesehener, plastisch geformter Nähe und aufgelöster, nicht faßbarer Ferne betont. Hier tritt in der Malerei die Scheidung ein. Die Entwicklung, geführt von Florentiner Bildhauern, entscheidet sich für das plastische Nahbild, während das Fernbild, die Atmosphäre zu teppichartigem Hintergrund wird. Der Malerei war damit für Jahrhunderte eine große Aufgabe entzogen, die Wiedergabe des atmosphärischen Raumes im Pleinair. Die Ferne wurde zur Folie und damit ging auch die Landschaft als Bild und malerisches Motiv verloren.

So endet die groß ansetzende malerische Bewegung im Quattrocento. Der geniale Piero dei Franceschi ist ohne Fortsetzung geblieben. Selbst die Meister seiner näheren Umgebung sind nicht mit ihm gegangen. Aber nicht nur die florentinische Umgebung, sondern auch Meister von außerhalb traten hemmend und zerstörend dazwischen. Roger van der Weyden, der 1449/50 in Italien war, muß auch da gennant werden. Seine Raumskelette ohne Licht und Luft haben vielleicht die Kunst des Meisters bestimmt, der nun dem Raumbild Italiens für Jahrhunderte die Form gibt. Freilich ist es eine nüchterne, strenge Form, die das Ende freien, malerischen Gestaltens in der Kunst der italienischen Renaissance bedeutet und ihr dafür den Illusionismus beschert. Wie wenig aber illusionistisch und malerisch identisch ist, das lehrt Mantegnas Werk ebenso wie die Malerei des italienischen Barocks.

Überraschenderweise ist es ein oberitalienischer Künstler, ein Paduaner, Andrea Mantegna (1430—1506), der auch die Raumgestaltung auf das streng Zeichnerisch-Formale festlegt. Aus Verona stammend, lernte er bei

dem doktrinären Antiquar Francesco Squarcione in Padua. Hier hat er in der Jakobus-Christophorus-Kapelle der Eremitani 1453/9 und in der Camera degli Sposi zu Mantua Fresken geschaffen, die für die Entwicklung des raumschmückenden Wandfreskos von unermeßlicher Bedeutung geworden sind. Man kann sich kaum größere, künstlerische Gegensätze denken, als Piero dei Franceschi und Mantegna. Dabei waren beide Meister ganz im Geiste der neuen Zeit gelehrte, nachdenkliche Naturen. Aber was dem phantasievollen Piero leicht von der Hand geht und zum großen Gesamtbild auswächst, was sich atmosphärisch zart, malerisch verschmolzen zum schönen Lichtbild zusammenfügt, das muß sich der ernste, aber schwerfällige, unmalerische Mantegna hart erarbeiten. Er muß sich mühselig so etwas wie ein Raumbild in verstandesmäßiger Verrechnung der Perspektive zusammenbauen. Bewundern wir bei jenem die leicht schaffende Phantasie, so imponiert bei diesem die außerordentliche Energie, mit der er sein Ziel zu erreichen sucht. Es ist ein mehr verstandesmäßiger Künstlerwille, der aber vielleicht grade darum, weil alles aus Verstandesklarheit und sicherer Bewußtheit herauswächst, so viel mehr auf seine zeitgenössischen Geister gewirkt hat. Bei jenem ist es das künstlerisch empfundene, optisch erfaßte Raumbild, bei Mantegna ist es der architektonisch konstruierte, illusionistische Raum.

So müssen wir mit wesentlich anderen Erwartungen an sein Werk herantreten. Man kann sagen, daß er von der wissenschaftlichen Erkenntnis des Raumes als vorhandener Wirklichkeit ausgeht. Wie weit ihm andere Meister dazu verholfen haben, läßt sich nicht mehr feststellen. Padua stand damals vollkommen unter dem Einfluß von Florenz. Die Fresken Fra Filippo Lippis und Paolo Uccellos sind leider verloren gegangen. Sie haben vielleicht das Bindeglied zwischen den ganz raumlosen Fresken Giottos wie denen des Altichieri mit der schon freieren Raumentwicklung Mantegnas gegeben. Dazu kommen noch die Reliefs Donatellos am großen Bronzealtar in S. Antonio, die dem jungen Meister als Vorbild gedient haben können. Vielleicht liegt es in der Natur der Jugend, in dem Sturm und Drang begründet, wenn der jugendliche Meister eigentlich nur die realistischen Extravaganzen erfaßt, und sie noch außerordentlich steigert. So übernimmt er auf den ersten Fresken der Eremitani mit der Taufe Jakobs (Abb. 325) und der Verurteilung (Abb. 326) das architektonische System von Donatellos Relief mit dem steinernen Herzen. Wenn aber der Florentiner in seinem plastischen Reliefgeist die Figuren vom Grunde trennt und die Architektur nur als eine Art Rahmenwerk und Linienspiel für die klar und lebendig im Vordergrund zusammenschließenden Figuren aufbaut, so treibt Mantegna zu gesteigerter Raumrealität. Man muß über die sinnfällige Greifbarkeit des Raumbildes erstaunen.

Mit eigner Energie rückt er die Architektur scharf in die Tiefe und schafft sich mit Hilfe einer schräggestellten Seitenkulisse links und einer in der Tiefe quer vorgeschobenen, reichen Architektur einen geschlossenen Raum. Der Triumphbogen ist dazu ein erstes Zeugnis für Mantegnas Neigungen zur Antike, die er offenbar von seinem Lehrer und Adoptivvater, dem Antiquar Squarzione übernahm. Auch die Soldaten in ihrem Panzer und die Gewänder des Heiligen sind nach antikem Vorbild. Dieses kastenartig sich vertiefende Bildfeld füllt er nun in nüchterner Abmessung der Tiefe mit sich überschneidenden, räumlich hintereinander gruppierten Gestalten. Es ist, als ob er mit Hilfe dieser Figuren den Raum zusammenbauen müßte, so daß wir den Eindruck des Gestellten, Konstruierten nicht los werden. Das ist Raumerkenntnis, aber kein Raumgefühl, keine Raumvorstellung. Er ahnt noch nichts von der malerischen Einheit, die in Licht und Stimmungston gewonnen werden kann. Er bohrt sich mit der ganzen Intensität seines forschenden Verstandes in die Raumerkenntnis hinein und gewinnt in der Tat einen Hohlraum von überraschender Klarheit. Dazu bildet er mit der Liebe des Quattrocentisten für das Einzelne alles bis ins Kleinste hinein; die Vielfältigkeit der Motive und der knittrige Faltenwurf, bei dem vielleicht nordischer Einfluß in der knittrigen Hartbrüchigkeit tätig ist, sind typisch für die Zeit.

Diesem kleinlichen Quattrocentocharakter gegenüber wirken die unteren Fresken überraschend. Kühn verlegt er mit genauer Berechnung des Augenpunktes des Beschauers den Verschwindungspunkt unter die Bodenlinie, um illusionistische Wirkungen zu wecken. Die Täuschung wird auf der Hinrichtung des Jakobus (Abb. 328) durch die gemalte Gitterstange, über die sich nach vorn ein Krieger beugt, vollkommen. Freilich verdirbt er viel durch die Hilflosigkeit, mit der er dem Landschaftsbild der Ferne gegenübersteht. Wir spüren deutlich das Fehlen jedes malerischen Unendlichkeitsgefühles. Und so baut er den Berg gleich einer festgeformten Architektur mit sorgfältigster Durchbildung kleinster Details auf. Reizvoll ist der feine, blasse Schein, der über den Höhenzug gleitet. Vielleicht sind Beziehungen zu seinem Schwiegervater Jacopo Bellini, der 1450 seine Werkstatt von Venedig nach Padua verlegte, wirksam.

Gewaltiger wirkt das Fresko mit dem Gang zur Richtstätte (Abb. 327). Die Gestalten richten sich wuchtig zu übernatürlicher Größe auf, wie auch die hochsteigenden Architekturen dem niedrigen Augenpunkt entsprechend mächtig emporgestreckt sind. Dazu haben die Körperformen gegenüber jener scharfen Eckigkeit und Magerkeit an Fülle und Masse gewonnen. Die Malweise ist breiter, mit tieferen Schatten und freierer Lichtführung arbeitend: alles in allem das imposanteste Stück der Reihe, in der Wucht der Erscheinungen wie im Zusammenschluß der Massen fast das

Bedeutendste, was Mantegna geschaffen hat. Interessant ist die Gestalt eines stehenden, die Hände auf den Schild stützenden Kriegers, der so sehr an Donatellos Ritter Georg erinnert, daß man hier eine Reise nach Florenz einschalten möchte.

Die beiden Fresken an der anderen Wand mit dem Martyrium und der Leiche des hl. Christophorus haben wieder ausgesprochen quattrocentistischen Charakter. Bedeutsam sind sie, weil der Meister es wagt, beide Stücke zu einem geschlossenen Raumganzen zu vereinen. Der Verschwindungspunkt liegt hier zwischen beiden Szenen, die zudem durch eine einheitliche Architektur zusammengehalten werden. Hier ist der Augenpunkt in Höhe der vorderen Gestalten gewählt, wird also die Verkürzung nicht übertrieben und durch klare, aber lockere Disposition der Figuren oder der Architektur dem Bilde nach Möglichkeit das Konstruktive des Aufbaues genommen. Zugleich gewinnen grade diese beiden Stücke in der Frische der Er zählung besonders auf dem Martyrium, wo das Lebendige des Ereignisses erfaßt ist, außerordentlich. Hinzu kommt eine sehr effektvolle Lichtbehandlung, indem dunkle und helle Kulissen in lebendigem Wechsel auftreten: rechts stehen dunkle Säulen vor einer hellen Wand, dann folgt eine dunkel getönte Brücke vor hellaufleuchtenden Architekturen. Die Weinrebenlaube unterstützt geschickt die Tiefenkonstruktion. So verschmelzen Figuren, Architektur und Raum sehr reizvoll zu einem geschlossenen Raumbild, bei dem es zwar überall noch der Unterstützung im architektonischen Gliederbau bedarf. Dazu sind die Körperbildungen von besonderer Straffe, die Bewegungen äußerst lebendig und vielfältig, so daß wir hier an Florenz und Pollajuolo denken müssen. Oberitalienisch originell gegenüber Florenz bleibt jedoch die Beleuchtung in ihrem breiten Strich wie frischen Spiel von Licht und Schatten gegeneinander.

Es ist als ob grade diese individuellen Werte malerischer Art dem fortschreitenden Einfluß von Florenz her hätten weichen müssen. 1468 ist Mantegna in Florenz; sicher ist dieser Reise zweierlei zuzuschreiben: einerseits das Nachlassen der frei malerischen Entfaltung in Raumtiefen, wobei ein Aufgeben breiter Lichtwirkungen deutlich wird, andererseits die mehr energische Formbildung bei starker Linienführung, scharfer Charakteristik der Einzelformen und harter, klarer Beleuchtung. Es zeigt sich also ein Zurücktreten der malerischen Werte und eine Kräftigung der plastisch-formalen Bildung. Mantegnas Hauptleistung dieser nachflorentinischen Epoche, zugleich das bedeutendste Meisterwerk nicht nur Mantegnas, sondern auch des gesamten oberitalienischen Quattrocento sind die Fresken der Camera degli Sposi im fürstlichen Palast zu Mantua, die er im Auftrag des Lodovico Gonzaga 1469—72 ausführte. Die Aufgabe, vor die er hier gestellt wurde, kam seinen künstlerischen Intentionen außerordentlich ent-

gegen. Ein ziemlich kleiner, mit breitem Gewölbe überspannter Raum sollte mit Fresken geschmückt werden und zwar sollten diese Fresken Gestalten, mit denen er tagtäglich verkehrte, in ihren natürlichen Lebensgewohnheiten schildern. In diesem naturalistischen Sinne hat er lebenswahre Fresken, die das Problem der Wirklichkeitsillusion zum ersten Male bewußt und konsequent durchgebildet bringen, geschaffen. Er berechnet alles genau auf den Augenpunkt des Beschauers, die Szenen spielen sich vor demselben ab, die Wand erscheint durchbrochen, der wirkliche Raum wird in die Bildtiefe hinein erweitert. Die Wölbungen setzen sich im Bilde fort und vor gemalten Pilastern erscheinen Gestalten, die zwischen uns und der Bildfläche zu stehen kommen und so verbindend zwischen Beschauer und Bild treten. Die gesteigerte, geistige Belebung erhöht noch den Wirklichkeitseffekt.

Trotz all des technischen Raffinements und der aufgewendeten Vorstellungskraft dürfen wir jedoch nicht einzig in der illusionistischen Effektmache die Bedeutung dieser Fresken suchen. Das Imposante ist einerseits die machtvolle Energie, die in der plastisch-sinnlichen Realität der Erscheinungen zum Ausdruck kommt, und die wundervolle Geschlossenheit, die in der Familienszene (Abb. 329) gewonnen ist. Bezwingende Wahrheit und klassische Schönheit paaren sich zu eigner Größe. Die klare Charakteristik der Köpfe, die wie aus Erz gegossen und mit sicherer Hand ziseliert, scharf vor uns stehen, das starke Daseinsgefühl, das durch all die Gestalten geht und wobei jede Aufpeitschung des Sentimentes zu einem gesucht dramatischen Moment fehlt, all das wirkt in der Frische des kraftvoll vibrierenden Lebens, das fest angepackt vor uns ersteht, als eine trotz allem monumentale Kunst. Von links her tritt der Diener an den Markgrafen heran, seinen Auftrag zu empfangen. Hoheitliche Würde liegt auf der Gestalt des Fürsten; nur ein leises Drehen der Augen bewegt sein wie in Bronze gegossenes Gesicht; die anderen Figuren schweigen gespannt. In der Mitte, in der Gestalt der breit dasitzenden Gräfin ist der Ruhepunkt der Gruppe. Dann fängt die Aktion wieder an lebhafter zu werden; die Bewegung schwingt in den stehenden jungen Männern nach rechts, um da in immer lebendigerem Spiel die Treppe hinabzugleiten und in die Tiefe hinein auszuschwingen. Imposant ist schließlich auch noch die Breite der Lichter, in der die Gesichter geformt sind, wenn auch in der Schärfe der Zeichnung und harten Musterung des Grundes stark zeichnerische Elemente hervortreten. Gradezu klassisch ist das edle Gleichmaß der Komposition: links die feste geschlossene Hauptgruppe, dann ein Blick in die Tiefe zu zwei reizvollen Frauengestalten, mehr rechts das Bildzentrum in drei Stehfiguren akzentuiert als eine Art Drehpunkt, wo sich die Aktion von links nach rechts, aus der Tiefe nach vorn und wieder in die Tiefe bewegt;

dann folgt die Auflockerung und Lösung, ohne daß jedoch von einem Zerfahren und Zerfließen gesprochen werden könnte.

Jedenfalls ist grade dies Hauptfresko eine klassische Leistung in der großen Ausgeglichenheit. Das Maß des geschaffenen, illusionistischen Raumes ist nach dem geschlossenen kubischen Maße der Figurengruppe gemessen. Es ist kein überflüssiges Experimentieren in die Tiefe hinein, sondern Raum und Gruppe entsprechen einander durchaus, sie schließen sich zu einer großen, einheitlichen Form zusammen. Es ist kein Zweifel, daß hier der klassische Geist Donatellos weiterwirkt, der nirgends sonst in der Kunst, auch in Florenz nicht, seine Fortsetzung gefunden hat. Bei den Köpfen des Gonzaga denken wir an den Bronzekopf des Gattamelata, bei den Kompositionen, so etwa bei den vor die Pfeiler gestellten Figuren, an die Reliefs im Santo.

Unbedeutender sind die anderen Fresken; die Jagdszene steht trocken reliefmäßig vor weitem, landschaftlichem Grund, wo ohne Verbindung mit dem Wirklichkeitsraum phantastische Berge aufsteigen. Die frisch bewegten Putten an der Widmungstafel erinnern an Donatellos Putten am Antoniusaltar. Das historisch Interessanteste ist jedoch die Decke. Der Künstler setzt hier seine Raumillusion fort und malt als erster nicht nur eine fingiert plastische Decke, sondern bringt auch das kühne Wagnis der Deckendurchbrechung, indem er den Blick in runder mit Balustrade verzierter Öffnung zum Himmel hinausführt. Putten stehen am Rand an das Gitter angelehnt und neugierige Gesichter schauen von oben in den Raum herab. Damit hat der Künstler den ersten großen Anstoß zu der von seinem Schüler Correggio weiter entwickelten illusionistischen Wand- und Deckenmalerei der Hochrenaissance und des Barocks gegeben.

Trotzdem scheint Mantegnas Ehrgeiz im Sinne der starken Naturalisierung von Form und Raum mit diesem Werk befriedigt. Schon hier zeigen sich klassizistische Neigungen zu Beruhigung und Ausgleich. Der Einfluß der Antike, der sich zunächst an einzelnen Motiven, an Gebäuden, Triumphbogen oder antiken Panzern und in Kaiserbüsten in Reliefmanier an der Decke hervortritt, dringt mehr und mehr auch bei der Formbildung durch. So wählt er später zur Dekoration eines Theatersaales einen streng reliefmäßig behandelten Triumphzug Cäsars (voll. 1492), heute in Hampton Court. Offenbar unter den Eindrücken einer Romreise (1488—90) kommt er dazu, wobei der Raum als solcher überhaupt ausgeschaltet ist. In dichtgedrängtem Zuge bewegen sich, geführt von Fanfarenträgern, mit Trophäen überladene Krieger, Stiere, Elefanten, dazwischen Gefangene daher; am Schluß folgt Cäsar auf dem Triumphwagen. So wuchtig die Gestalten an sich sein mögen, wir vermissen doch jenen frischen, lebenspendenden Geist eines lebendig gestaltenden Realismus. Ähnliche Ein-

drücke von einem kalten Klassizismus gewinnen wir bei den für das Studio der Isabella d'Este-Gonzaga 1497 vollendeten Gemälden (auf Leinewand gemalt), heute im Louvre. Soviel klassische, der Antike abgelauschte Schönheit, besonders auf dem Parnaß, in den Gestalten der Venus oder der Grazien stecken mag, wir sehnen uns gerade bei den steifen Bewegungen der Tänzerinnen nach lebendiger Naturfrische. Das ist kalte, akademische Verrechnung, wie auf dem anderen Stück mit dem Sieg der Tugend über das Laster eine leere Dramatik herrscht. Auch hier ist aller Raumsinn auf das streng Reliefmäßige abgetötet. Die anderen Stücke der Serie (noch 3 erhalten) stammen von Costa und Perugino.

So ist auch Mantegna vom Naturalismus zum Klassizismus gegangen. Im jugendlichen Sturm und Drang hat er sich die Natur erobert, im alternden Sichbesinnen wendet er sich mit bewußter Abtötung des Naturgefühles der Antike zu. Den Höhepunkt erreichte sein Können im Augenblick des Sichbesinnens, d. h. als er noch übervoll von den Eindrücken sichtbarer Natur und sinnlicher Realität in der Camera degli Sposi einen dem Donatello verwandten, bronzenen Stil in feste Form gegossen hat. Was darnach kommt, möchte man manchmal wegwischen. Zur Genialität fehlen ihm die Leidenschaftlichkeit, das Temperament und die Unerschöpflichkeit der Phantasie, was alles der größere Donatello in so hohem Maß besaß. Er unterliegt dem Fluche der Ernüchterung in wissenschaftlicher Objektivität. Es fehlt ihm wie der Zeit jenes Pathos, jener hochschwingende künstlerische Enthusiasmus, der erst die Flügel zum gewaltigen Emporschweben frei macht!

Es offenbart sich in Mantegnas Kunst, die äußerlich genommen das gleiche, den Raum darstellen wollte, ein eigenartiger Gegensatz zu der Piero dei Franceschis. Wir erkennen, daß allein die Individualität, nicht die Zeitformel, für die künstlerische Qualität bestimmend wird. Das gleiche Problem wird hier so verschiedenfach gelöst: in dem einen lebt ein eherner Wirklichkeitswille, der mit dem klaren Sinn des Plastikers den Raum zu fassen sucht. Der andere ahnt mit malerischer Phantasie und im Gefühl für malerische Werte das in Luft und Atmosphäre verklärte, malerische Raumbild. Beide hat das Schicksal in eine Generation versetzt, der es eigentlich an großem Pathos, an Schwungkraft des Temperamentes fehlt. Sie haften noch an der beobachteten Natur. So sind nicht sie, sondern ihre großen Nachfolger, die Meister des Cinquecento, die Vollender geworden.

Auch die vielen Gemälde Mantegnas künden den gleichen Werdegang. Zunächst ist es interessant, bei ihm öfters der Leimfarbentechnik auf Leinewand zu begegnen, die Dürer von ihm übernahm. In diesen Altarbildern, bei denen wir, sichtlich unter niederländischem Einfluß, dem kleinen Format begegnen, wird uns die formale Behandlung des Meisters und seine Ent-



Abb. 341. Fra Filippo Lippi, Anbetung des Kindes. Kais.-Friedrich-Mus., Berlin.



Abb. 342. Fra Filippo Lippi, Tanz der Salome. 1456. Dom, Prato.



Abb. 343. Domenico Ghirlandajo, Franziskus vor Papst Honorius. 1485. S. Trinita, Florenz.



Abb. 344. Domenico Ghirlandajo, Wochenstube. 1486—90. S. Maria Novella, Florenz.



Abb. 345. Domenico Ghirlandajo, Madonna mit Heiligen. Um 1486.
Pinakothek, München.



Abb. 346. Gentile da Fabriano, Anbetung der Könige. 1423. Akademie, Florenz.



Abb. 347. Pietro Perugino, Grablegung. 1495. Pitti, Florenz.

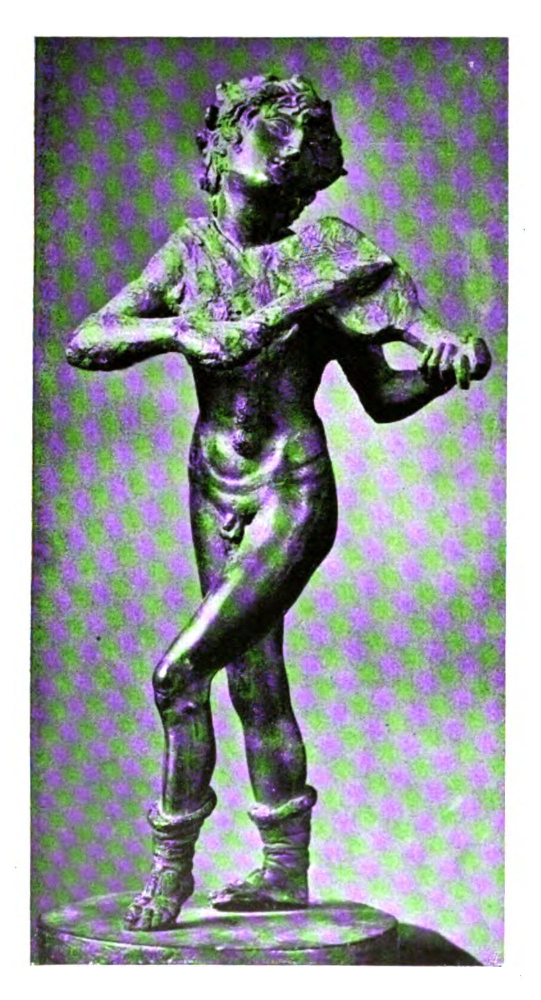


Abb. 348. Bertoldo, Arion.
Bargello, Florenz.



Abb. 349. Ant. del Pollajuolo, David.
Museum, Neapel.

wicklung noch mehr offenbar. Er beginnt mit dünnem Farbenauftrag, feiner Linie und zartschillernder Oberfläche, wie der Lukasaltar in Mailand, Brera (1453/4), die hl. Eufemia, Neapel (1454), die Darbringung im Tempel und Madonna Simon in Berlin zeigen. Auch da schon zeigen sich klassisch gezierte Gestalten in leichtem Faltenfluß. Vielleicht spielt hier neben Donatellos Einfluß der des Jakopo Bellini mit. Dann kommt mit dem Altarwerk in Verona, S. Zeno (1456/9) (Abb. 330) etwas Knorriges, schwulstig Schweres in die Gestalten. Derb realistischer Geist ist es, übermittelt durch Niccolo Pizzolo, der, ein Schüler Donatellos, die Malereien der Apsis von der Eremitani ausführte und eine gewisse, herbe Größe und kraftlose Realität zeigt. Der streng plastische Aufbau mit den in die Tiefe hineingeschobenen Gestalten und der Architektur, die den wirklichen Rahmen des Bildes fortsetzt, ist ganz den ersten Eremitanifresken entsprechend. Beinahe etwas Gotisches, wohl vermittelt durch deutsche Holzschnitzplastik, zeigt sich in dem Faltenwurf des hl. Johannes rechts und ebenso bei dem hl. Sebastian (Abb. 331) in Wien. In seiner scharfgeschnittenen Silhouette und der gewundenen, vielfach geknickten, schmerzhaften Bewegung scheint letzterer auch nach dem Norden zu weisen. Wie er später, durch antiken Einfluß geläutert, solchen Akt auf statuarische Festigkeit und plastische Schwere festlegt, dafür ist der hl. Sebastian in Aigueperse, der gleichzeitig mit dem Triumphzug entstand, ein sprechendes Zeugnis. Auch schon früher, etwa bei dem hl. Georg in Venedig, Akademie, hatte sich die eckige Schärfe der Zeichnung verloren. So ist andauernd das plastische Formgefühl im Wachsen.

In dem Triptychon der Uffizien, Florenz, von 1463/4, gibt er im kleinen eine Meisterleistung, die, ähnlich wie die hübsche Madonna im Freien in den Uffizien, unter starkem Eindruck der Niederländer, des Roger v. d. Weyden, entstanden ist, wie allein schon das Miniaturformat erweisen möchte. Besonders die Anbetung der Könige, die sehr starken Eindruck auf die Florentiner (Botticelli) machte, möge man sich auf die Wucht der Erscheinungen hin ansehen: Maria ruhevoll in der Grotte, rechts Joseph mehr als Statistenfigur; links in tiefer Ehrfurcht niederknieend und sich neigend der bärtige König; prächtig, voller Ausdruck der im schweren Schritt von links herantretende schwarzbärtige König; dahinter knieend der Mohrenkönig. Diese in der ganzen Wucht ihrer Körperlichkeit sich gebenden Figuren sind dazu entzückend in dem fein schillernden Glanz des Lichtes über den farbigen Gewändern. Sie gehören zu dem Tiefstempfundenen, was der Meister geschaffen hat, und in der Ausdruckskraft von Form und Bewegung zu dem Besten quattrocentistischer Kunst. Auch die Himmelfahrt ist, mag die Gestalt Christi ohne Schwung sein, in den um das leere Grab stehenden Gestalten von tiefer Empfindung; dasselbe gilt

von der Hauptgruppe der Beschneidung. Ähnlich groß ist der Ölberg in London; naturwahr sind die tief in Schlaf versunkenen Jünger, wuchtig die Gestalt des knieenden Christus, wie sie in großer Silhouette dunkel vor hellem Grunde steht. All die räumliche Umgebung ringsum mit dem vielfältigen Kleinkram verliert an Bedeutung und Mantegna erscheint in seiner charakterstarken Weise als einer der größten Formbildner seiner Zeit. Das Raumproblem versinkt auch hier.

Noch einmal hat er das Raumproblem bei seiner berühmten Pietà in Mailand, Brera (ca. 1490), aufgegriffen, wo er es in bizarrer Übertreibung freilich mehr als Verkürzungsmotiv des nackten, liegenden Körpers erfaßt hat. Bei den weiteren Bildern der Spätzeit verdrängten klassische Motive, schöne Gesten, leere Posen den starken, bewußten Realismus der Frühzeit und ebenfalls die plastische Klarheit und Energie der mittleren Epoche. Halbfigurenmadonnen in Mailand-Brera, Dresden, die Madonna zwischen zwei Heiligen in London, die Trivulsio-Madonna in Mailand, lassen eine fortschreitende Entseelung und Erstarrung in klassischen Formeln erkennen. Vielleicht hat der auf der Breramadonna hervortretende venezianische Einfluß des Giov. Bellini ausgleichend gewirkt. Am interessantesten ist die Madonna della Vittoria (1493/6) im Louvre wegen des kompositionellen Aufbaues, der die Madonna auch räumlich zum Zentrum einer groß aufgebauten plastischen Gruppe macht. Correggio hat grade von dieser Madonna (vgl. Dresden, Franziskusmadonna) reiche Anregung empfangen. Auch hier sind das gleiche Entgleiten des starken Realismus und das Überleiten in eine ruhige klassisch ausgeglichene, reliefmäßige, man möchte fast sagen flächige Bildung erkennbar und hat sich der Wandlungsprozeß in das klassizistisch Ruhevolle, fast Temperamentlose vollzogen.

Gewiß hatte die herbe, rauh-realistische Weise des jugendlichen Mantegna ihren Ursprung in der Paduaner Schule des Francesco Squarzione (1394—1474), der eine große Schar von Schülern auf der 1439 von ihm gegründeten Akademie um sich versammelte. Er selbst war scheints mehr Theoretiker, sammelte antike und orientalische Kunstschätze, trieb perspektivische Studien und erhebt sich in den wenigen Stücken, die wir seiner Hand zuschreiben, nicht über ein gutes Mittelmaß (hl. Hieronymus in Padua, Galerie; Halbfigurenmadonnen, Berlin u. a.). An den ihm nach 1443 in Auftrag gegebenen Fresken der Kap. S. Christoforo der Eremitani hat er selbst kaum mitgewirkt. Seine Schüler führten sie aus. Neben Mantegna arbeiteten Niccolo Pizzolo an der Himmelfahrt Mariä, die Mantegna vollendete, Ansuino da Forli an der Predigt des Christoforus, Bono da Ferarra (an Christoph mit Kind, Jakob vor dem Fürsten und Jakob Krüppel heilend). Andere Squarzione-Schüler sind der kleinliche Gregorio

Schiavone und Bernardo Parentino mit seinen herben Gestalten und phantastischen Landschaften.

Während aber die Paduaner Schule in Mantegna Höhepunkt und Ende findet, hat sich die ebenfalls von Padua abhängige Schule von Ferrara reicher und vielfältiger entwickelt. Sie dankt das der regen Kunstgönnerschaft der d'Este. Ansuino da Forli und Bono da Ferrara bringen Squarziones Schulmanier dorthin, ebenso Baldassare d'Este. Im Auftrage des Bono d'Este hatte schon Piero dei Franceschi große Fresken, die uns leider verloren gegangen sind, ausgeführt. Dazu kommen die Fresken im Pal. Schifanoja, die als wichtige Zeitdokumente anzusehen sind, schon weil sie das rege, unterhaltende Getriebe am Hofe solch eines Fürsten in einer langen Reihe von Monatsdarstellungen vorführen. Francesco Cossa (schon 1456 tätig; 1470 in Bologna, † 1477) ist der Hauptmeister. Unter phantastischen Monatsbildern lebensfrische Darstellungen aus dem Getriebe der Zeit: Turniere und Wettrennen spielen sich vor den Augen des Fürsten ab; oben an den mit Teppichen geschmückten Fenstern stehen die Frauen. Der Farbenvortrag ist unter Einfluß des Piero dei Franceschi flüssiger und durchsichtiger geworden. Leicht und locker, von hellem Lichtton umflossen sind die kleinfigurigen Darstellungen, während die Einzelgestalten etwas eigenartig Monumentales haben, als ob in ihnen das Antikenstudium Squarziones nachwirkte. Dasselbe ist von seinen Altarbildern zu sagen, so einer statuarisch wirkenden Madonna zwischen zwei Heiligen in Bologna, Gal. von 1474 oder den Einzelheiligen in Mailand, Brera. Ein Stück von besonderer Liebenswürdigkeit und einer an Franceschi erinnernden Zartheit der Lichtstimmung ist die jugendliche Gestalt mit Reben, eine Allegorie des Herbstes in Berlin (Abb. 333). Man beobachte, wie breit das Licht über das helle Gewand flutet und die Figur vor niedrigem Horizont in der Luft steht. Gröber und derber erscheint der Bolognese Marco Zoppo.

Ebenfalls in Ferrara tätig war Cosmè Tura (1430—95), wahrscheinlich Squarziones Schüler, in gleicher Weise von Franceschi zu flüssigerer Lichtbehandlung erzogen. Das zeigt eine großartige Madonna zwischen vier Heiligen in Berlin (Abb. 334) in einem phantastischen Aufbau. Man muß diese Kleinschulen und die in ihrer Weise vorzüglichen Meister heranziehen, um die Vielfältigkeit des italienischen Quattrocento voll wertschätzen zu können. Das Spielen der Lichter auf den verschiedenfachen Gegenständen, den reichen Stoffen der Gewänder, dem farbig schillernden Stein, in den Reliefs, ferner das Sich-Verlieren der Töne in der weiten, atmosphärischen Ferne, all das ist voller malerischer Phantasie. Die Gestalten selbst wie ihr Faltenwurf haben etwas von der gemalten Statue, aber es scheint dabei eher nordisches, polychromes Holzschnitzwerk, denn klassische Form das Vorbild. Zarter und als Lichtmaler von koloristischen

Reizen, ist Ercole Roberti († 1496). Ein dem Altarbild des Cosmè ähnliches großfiguriges Stück ebenfalls in der Brera, Mailand, erweist, daß er die Sprödigkeit dieser älteren Meister und das Scharfgeschnittene der Formen, Hartglänzende der Lichter überwindet und zu weicherem Linienfluß wie feinerer Zusammenstimmung der Töne überleitet. Es ist nicht mehr grelles Sonnenlicht, das jedes Detail scharf herauszeichnet und für sich nimmt, sondern es bildet sich schon eine weich verbindende Atmosphäre. Wir ahnen entfernt das freie Cinquecento und die atmosphärischen Stimmungen des Correggio.

Zu Piero und Mantegna hat als dritter Melozzo da Forli (1438—1494) das Raumproblem in mehr architektonisch-dekorativem Sinne zu lösen versucht. Ein Schüler des Piero dei Franceschi, in späterer Zeit sichtlich von Mantegna beeinflußt, geht er seine eignen Wege und will den Bildraum mit dem architektonischen Raume auch in Lineament und Struktur der Architektur inniger verknüpfen. Zu gleicher Zeit hat wohl der Einfluß der Niederländer, von denen er Justus van Gent in Urbino am Hofe des Federigo dei Montefeltre kennen lernte, auf die Entwicklung eines lebhaften Farbsinnes hingewirkt. Volles, tiefleuchtendes Kolorit muß zusammen mit breitflutendem Licht große Augenwirkungen auslösen. Der Effekt ist denn auch z. T. geradezu frappant und leitet sichtlich in das Cinquecento, wenn nicht in den Barock über, jedenfalls in eine entwickeltere Stufe künstlerischer Auffassung, die über den plastischen Realsinn des Quattrocento hinaus mit stark dekorativen Gesamteffekten rechnet.

Sein vorzüglichstes Werk, die einst den Chor von S. Apostoli in Rom schmückende Himmelfahrt Christi (ca. 1475—80) ist leider nur in Bruchstücken erhalten: die im wildesten Tempo emporrasende Figur Christi; sechs musizierende Engelsgestalten und vier Apostelköpfe in der Sakristei von St. Peter. Engel (Abb. 337) in den Wolken umgaben einst die Gestalt Christi, während auf der Erde Apostel mit erstaunt aufschauenden Gesichtern (Abb. 336) standen (vgl. Filippino Lippi, Himmelfahrt Mariä, Rom). Gewiß haftet auch diesen Gestalten etwas von der quattrocentistischen Naturstudie an, das Motiv der Untensicht und der Verkürzung hat noch vieles vom Experiment. Aber der Künstler weiß weit über seine Lehrmeister heraus die Gestalten mit herrlichem Pathos zu erfüllen. Das begeisterte Aufschauen der Apostel ist von ungewöhnlicher Größe und die Engelsgestalten sind in ihrer Jugendschönheit von hinreißendem Liebreiz. In ihnen kommt ganz sein umbrisches Wesen, sein schmiegsam weiches, melodisch-warmes Empfinden zum Ausdruck. Nur andere, heimische Künstler, wie Signorelli in Orvieto oder Raffael in den Stanzen, haben ähnliche, von schöner Seele erfüllte Gestalten geschaffen. Das ist wiederum ein Persönliches aus Individuum und Rasse Stammendes,

das nicht im Stil der Zeit, nicht im Zeitgeist liegt und den persönlichen Wert des Kunstwerkes ausmacht.

Leider sind uns ebenso wie die Fresken des Piero dei Franceschi auch die des Melozzo im Vatikan verloren gegangen, d. h. sie mußten denen Raffaels weichen. Allein das Mittelstück an der Decke der Segnatura, wo Putten, an einem Rundgitter stehend, spielen, ist am Ort. Das Motiv der Deckendurchbrechung und der Untensicht weist auf Mantegna. Weiterhin zeigt das ca. 1477 gemalte Fresko mit Papst Sixtus IV., seinen Nepoten und dem Bibliothekar Platina (Abb. 335) starke Anklänge an Mantegnas Fresken. So ist die Anordnung mit den ziemlich gleichgültig um die Hauptfigur gruppierten Gestalten dem Hauptfresko Mantegnas entsprechend. Die Schärfe der Charakteristik, die formale Durchbildung der wie in Erz gegossenen Gestalten Mantegnas hat der weiche Umbrer nicht erreicht, sicher auch nicht gewollt. Er offenbart sich besonders im Hinblick auf die glänzende Gesamtstimmung des reich farbigen Freskos vielmehr als Kolorist und schwunghafter Dekorateur, dem es um die große Augenwirkung zu tun ist. Die verschiedenfachen Tönungen in Rot, das Schieferblau im Gewand des Bibliothekars, dazu das Stück grüne Wand im Hintergrund, all das hat dekorativ-koloristischen Charakter. Auch um die plastische Realität der Architektur ist es ihm sichtlich nicht im gleichen Maße wie dem Mantegna zu tun. Ihn reizt der rauschende Glanz des Lichtes, das breit über dem farbschillernden Stein der Architektur hinflutet.

Weitere Experimente mit starken, perspektivischen Verkürzungen im Sinne einer illusionistischen Effektmalerei bringen die im übrigen hart und trocken gemalten Deckenfresken der Cap. della Tesoreria im Dom zu Loreto, welche Melozzo etwa 1488 für Girolamo della Rovere ausführte. Auf gemalten Gesimsen sitzen in der über dem Achteck sich wölbenden Kuppel Propheten in starker Untensicht, über ihnen schweben Engel und weiter oben Putten. Die Verbindung von Wirklichkeitsraum und Bildraum scheint vollkommen; die optische Täuschung ist bis zum äußersten getrieben. Von Malereien in Urbino sind nur Federigo knieend am Gebetpult im Pal. Barbarini zu Rom und vier Allegorien der freien Künste (je zwei in Berlin und London) erhalten. Wieviel aber von Melozzos Hand ist, kann fraglich erscheinen. Eigenhändig ist Christus als Weltenrichter auf dem Cocca-Grabmal in S. M. sopra Minerva, Rom, dagegen Werkstattarbeit eine Verkündigung in den Uffizien.

Die Entwicklung ist anders gegangen als es diese Meister wollten. Alle Raumideen sind wieder in der daherwogenden Flut florentinisch klarer Formgebung oder der großen, organischen Figurenkomposition Raffaels untergetaucht. Schon der begabte Signorelli, ebenfalls ein umbrischer Schüler Pieros, hat sich von dem Geist florentinischer Formbildung be-

herrschen und bezwingen lassen. Diese raumbildenden Meister Piero und Melozzo gingen zu sehr andere Wege, als der Zeitgeist. Sie wurden nicht begriffen und ihre Ideen nicht weitergeführt. So ist jeder, auch der Begabteste Schicksalskind. Ganz geniale Ansätze können untertauchen, weil ein anderer Zeitgeist lebendig ist oder auch weil der Welt eine andere künstlerische Form durch Kraft anderer Künstlerindividualität aufgezwungen wird. Aber auch Melozzo ist wie die beiden anderen das Kind seiner Zeit und trotz gewissen Schwunges ist ihm darum das Kunstwerk ein Produkt des Verstandes, die Raumvertiefung ein wissenschaftliches Experiment, ebenso wie dem Mantegna, während dem Piero dei Franceschi das Licht naturalistisches Phänomen war. Sie sind Objektivisten im Sinne des Quattrocento, der Begriff „Seelenstimmung" oder Abklärung in kompositioneller Gestaltung ist ihnen ziemlich ferne.

---

31. Überwindung des Naturalismus in der harmonisch und sentimental ausgeglichenen Figurenkomposition.

Filippo Lippi, Ghirlandajo, Perugino.

Der Unendlichkeitssinn scheint wie ein im religiösen Geist des Mittelalters, im Christentum geborener, neuer Weltsinn. Die ersten Regungen im Aufschwung der Renaissance deuten auf eine zunächst diesem Unendlichkeitsdrange folgende, malerische Gestaltung. So stehen am Beginn des Quattrocento die genialen Schöpfungen Masaccios, die uns Raumtiefe, malerische Weite, illusionistische Raumerweiterung künden. Aber florentinische Verstandesschärfe strebte nach plastischer Realität. Vielleicht war es nur Ehrlichkeitssinn, daß man auch die Teile des Ganzen und das Objekt als solches in Isoliertheit klarlegen wollte. So läßt schon Castagno deutlich die Kristallisation aus malerischer Allgemeinheit zu plastischer Gegenständlichkeit erkennen. Das nächste Geschlecht kam zu einem oft kleinlichen Formrealismus. Es war ein gelehrtes Jahrhundert und dm wissenschaftliche Erkenntnis der Erscheinungswelt lag ihm besonders an. Herzen. Auch für die Malerei ist das Ziel ein plastisch-formales gewordem Um 1470 kam die Besinnung und der Naturalismus wurde unter hartem Streiten durch stilisierenden Formalismus verdrängt.

Bevor wir aber die große Entwicklung weiter verfolgen, haben wir einer Gruppe von Künstlern zu gedenken, die ähnlich wie Ghiberti noch ganz

im verträumten Sentiment des Mittelalters schwimmend gar nicht den Willen zu einem neuen, mehr bewußten Schaffen und Leben erkennen lassen. Zu nennen ist der Lorenzo Monaco (1370—1425). Er vertritt im Fresko noch durchaus mittelalterliche Anschauungen und ist noch Trecentist, indem seine überschlanken, in dünnflüssiges Gewand gehüllten Figuren keinerlei plastische Realität zeigen. Ein dekoratives System weichschwingender Linien ist über alles gesponnen, linear-flächig von jener sentimentalen Schnörkelhaftigkeit, die auch der Linie keine Individualität, keine sprechende Kraft verleiht. Wir werden am Ende des Jahrhunderts in Botticelli einem Künstler begegnen, der eine andere individuelle Kraft in die Linie hineinzusetzen vermochte; wir werden sehen, wie verschieden ein Begriff wie der des Linearen gedeutet werden kann. Man kann Lorenzos weichflüssige, sentimentale Anbetung der Könige mit ihren überschlanken, schwankenden Gestalten noch dem Trecento zurechnen, so wenig Wirklichkeit offenbart sich in ihr. Bedeutsamer und in seiner heiteren Weise dem Luca della Robbia nebenzuordnen ist Fra Giovanni Angelico da Fiesole, genannt il Beato (1387—1455). In seiner Kunst spiegelt sich noch einmal die ganze, traumverlorene, gottselige Stimmung des Mittelalters in einer Unberührtheit und Reinheit ohne Gleichen wieder. Man ist erstaunt über die Macht der Einfalt, die uns aus seinen Werken entgegenweht, über die bezaubernde Kraft lauterer Naivität. Er ist der ideale Meister jener religiösen Regungen, die nicht nach der Realität der Welt oder der Glaubenssätze frägt, sondern an der heiteren, träumerischen Glückseligkeit in Gott Genüge hat. Man muß an seine Werke mit reinsten, auch nicht durch Grübelei getrübten Empfindungen herantreten und darf von ihnen keinesfalls die energische Inangriffnahme oder Lösung eines künstlerischen Problemes erwarten.

Mit Neid fast könnte man auf das nicht durch äußere Not noch inneren Zwiespalt getrübte, in Paradiesesträumerei versonnene Menschenleben des stillen Klosterbruders zurückblicken. Das Kloster von S. Marco hat er zu einer entzückenden Heimstätte religiöser Kunst gemacht, die kahlen Klosterzellen mit zarten Darstellungen aus dem Leben Christi geschmückt. Als Freskotechniker ist er noch der alte, schattenlose, unkörperliche Temperamaler, der nur die dünne Zeichnung und die durchsichtige, farbige Fläche kennt. Er kommt dabei zu feinen Linien- und Farbspielen, aber es bleiben schattenlose Flächen und körperlose Erscheinungen ohne Realität und ferne von der Wucht Masaccios oder der Eindringlichkeit Donatellos. Lichten Glanz, dünnen Linienfluß, sanfte Stimmung, das Zittern einer Seele will er geben und es verlangt ihn gar nicht uns in der Transfiguration (Abb. 338) Christus als irdischen Menschen von schweren Formen belastet vorzuführen. Solche sinnliche Realität würde ihm die überirdische Rein-

heit der Stimmung stören. Ein Träumen und Sinnen im Jenseits, eher denn ein Erfassen sichtbarer Gegenwart. Entzückend ist der lichte, grüne Garten, in dem gleich durchsichtigen Geisterhauch die Gestalten Christi und der Magdalena schweben! Auf seinen späten Fresken der Nikolauskapelle zu Rom (1450/5) nimmt er zwar etwas vom Realismus des Quattrocento auf, aber doch nur soviel, als er ohne das Auge vom göttlichen Geist auf den sinnlichen Leib abzulenken, gebrauchen kann (Abb. 338).

In seinen Altarbildern entwickelt er eine der Miniaturmalerei verwandte Zartheit der Farbverteilung und Belebung mit Gold. Die zumeist kleinen Bildchen sind mit äußerster Liebe durchgearbeitet. Es sind durchsichtige Madonnengestalten, je kleiner desto feiner. Niemand vermochte gleich ihm Engel von jugendzartem, mädchenhaftem Reiz und holder Grazie zu geben. Das Gefilde der Seligen hat kein Künstler reiner, entzückender geschildert, als er. Auf einer Wiese sehen wir reigentanzende Engel und der Paradiesespforte zuschwebende Selige, von den goldenen Lichtstrahlen der Himmelssonne empfangen. Wenn er eine Hölle malen soll, so will ihm das nicht gelingen. Das dämonische Leben der unterirdischen Geister vermochte er nicht zu geben!

Ein Künstler, schon mehr berührt vom Geiste der neuen Zeit, ist Frau Angelicos Schüler und Gehilfe Benozzo Gozzoli (1420 bis nach 1497). Da er den Schritt zum entschiedenen Realismus noch nicht getan hat, und in seiner geschickten Erzählerkunst nur einen reizvoll genrehaften Zug bringt, so können wir leicht über ihn hinweggehen. Denn seine Werke bedürfen kaum eines künstlerischen Wegweisers, sondern haben nur inhaltlich Interesse für uns. Die Fresken der Kapelle im Palazzo Medici-Riccardi für Pier de Medici (1463) gehören kulturhistorisch zu den interessantesten Darstellungen der Zeit. Im Zuge der Könige begegnen wir den sämtlichen Mitgliedern des Hauses Medici wie auch all den Geistesgrößen von Florenz. Alle Gestalten treten im Zeitkostüm auf, was auch für die Kostümgeschichte wichtig ist. Von heiterer Naivität sind seine Landschaften. Mag ihm auch jeder entwickelte, malerische Sinn mangeln und die Nüchternheit der topographisch starren Aufnahme erschrecken, so gibt er doch ein wichtiges Kulturbild der Zeit, tüchtige Porträts von Menschen wie Städten, manchmal verknüpft mit hübschem, landschaftlichem Idyll. Auch da ist er Genremaler, was er noch mehr auf seinen Fresken in S. Francesco zu Montefalco, in S. Agostino zu Gemignano (Abb. 340) und im Camposanto zu Pisa (1469—85) entfaltet. Figurenreiche Schilderungen aus dem Volksleben, so die Bauern bei der Weinlese u. a., sind zu frisch-heiteren, wenn auch künstlerisch nicht allzu hochstehenden Daseinsbildern zusammengefaßt. Heitere Farbfreudigkeit lebt in den lichten und farbenfrischen Fresken dieses Fra Angelico-Schülers,

in dem sich die stille Religiosität des Lehrers verweltlicht. Szenen wie die Totenmesse des hl. Augustinus (Abb. 340) sind auch interessant in der Entwicklung der Hintergrundarchitektur, die sich in die Tiefe hinein staffelt. Wir spüren doch, daß das Raumgefühl in schon mehr malerischem Sinne wach werden will.

Jedenfalls drängt alles in der Zeit auf das Gegenwärtige, das Greifbare, das Wirkliche. Die Verweltlichung der religiösen Kunst gesucht und damit dem schlichten Realsinn des Quattrocento Tür und Tor geöffnet hat ein anderer Maler in Mönchskutte, Fra Filippo Lippi (1406—69). Mit ihm wird ähnlich wie mit Luca della Robbia auch das Altarbild intim und menschlich. Die Machtgestalten der Masaccio und Donatello glichen überirdischen Titanen. Die zarten Madonnen und Engel Fra Angelicos waren himmlische Lichtgestalten wesenlosen Scheines. Mit Fra Filippo kommt ein irdisches Lachen in die Kunst. Die Wirklichkeit in heiterem Glanz lockt uns, wir fühlen zum ersten Male seit jener mittelalterlichen Ekstase und kühlen Verklärung den warmen Hauch von Menschenliebe, von Mutterglück. Das Madonnenbild durfte nun auch das Spiegelbild menschlicher Empfindung, individuellen Temperamentes werden. Dabei hat Filippo Lippi wie fast kein anderer Maler typenbildend gewirkt und die Typen für die Verkündigung, Anbetung des Kindes im Grünen, das Halbfigurenbild, das Madonnentondo u. a. geschaffen.

Natürlich haben sich diese Typen bei ihm erst allmählich herausgelöst. Gewöhnlich ist Fra Angelico, der vielleicht sein Lehrer gewesen ist, der Ausgangspunkt. Einflüsse des Domenico Veneziano und Gentile da Fabriano kommen hinzu, aber dann hat Donatellos klare Plastik stark auf kräftigere Durchbildung der Form gewirkt. Die Reihe der Verkündigungen macht die Entwicklung deutlich. Mit Fra Angelico beginnt er (München), Gentile wirkt in der Zartheit des Kolorits (London), Donatellos S. Croce-Verkündigung hinterläßt deutliche Spuren (S. Lorenzo, Florenz), endlich schafft der freie, lichtfreudige Künstler ganz aus seiner frischen Naturfröhlichkeit (Florenz, Akademie, Predella). Auch die Anbetungen des Kindes zeigen den gleichen Weg (Florenz, Akademie, zwei Darstellungen, die mähliche Steigerung der Gestaltungskraft offenbarend). Dann folgt das Stück aus der Medici-Kapelle in Berlin (Abb. 341), entzückend in der schönen Gesamtstimmung. Der bunte Wiesenteppich mit dem Kind, das zarte Lichtblau des Mantels der Maria vor dem feinen, tonigen Waldesgrund, wo die Blicke in das idyllische Dickicht zum Bach hin, an dem ein Reiher steht, leiten; der kindliche Johannes und der gute Joseph — das ist schlichte Naturanschauung mit weicher Seelenstimmung vereint, freilich in einer noch miniaturhaft zarten Tonigkeit, fern von jedem groben Realismus.

In dieser zarten Stimmungsmalerei, wo ein silberschillernder, durch-

sichtiger Glanz die feinen Gestalten, die duftigen Farben, das lauschige Waldesdunkel leise überstrahlt, offenbart sich zum ersten Male in Italien das, was wir landschaftliches Stimmungsbild heißen. Wir wissen, ein Größerer, Leonardo da Vinci, hat das Motiv an seiner Grottenmadonna aufgegriffen und daraus in wundersamer Weise das Helldunkel gewonnen. Aber dieses und Fra Filippos Bild sind und bleiben neben Peruginos und Giorgiones schönen Werken die einsamen Schöpfungen, aus denen uns die feine Melodie und Melancholie stiller Naturschönheit entgegenklingen.

Wie dann Filippo Lippi in seinem Streben, die Maria uns menschlich nahe zu rücken, zu solch genrehaften Motiven wie das Halbfigurenbild der Uffizien kommt, wo zwei Engel das Christkindchen zur Maria emporheben wie er weiterhin im Pittitondo schon die nahe Umgebung der Maria hinzufügt und uns hinter der Mutter Gottes die irdische Szene einer Wochenstube gibt, das alles ist charakteristisch für die Verweltlichung der Kunst, die vielmehr mit dem Volksleben verknüpft wurde. Auch hier dominiert das genrehafte Motiv.

In keinem Falle war der Künstler ein objektivistischer Gelehrter, ein Grübler oder Problematiker, wie so mancher seiner Zeitgenossen. Und doch gelangt er auch auf dem Weg zu neuer Kunstgestaltung ein Stück vorwärts. Aber nichts ist bei ihm gewaltsam erzwungen, alles wird von einfacher Schlichtheit und Natürlichkeit beherrscht. Nie wird er darum grob in gewaltsamer Naturnachbildung oder gesucht in stilisierenden Formeln. Ganz langsam und allmählich nähert er sich den Erdenleben. Es ist aber, als ob er nur schüchtern, sanft den Schleier der Wirklichkeit zurückziehen wollte. Auch ein starker Monumentalsinn ist ihm fern, so daß er bei dem vielfigurigen Altaraufbau versagt. Und doch haben auch seine Madonnen mit Heiligen (Rom und Louvre oder die Krönung der Maria in der Akademie, Florenz) ihren eignen Reiz. Noch ohne kompositionellen Aufbau, d. h. ohne Konstruktion und zugleich ohne übertriebene Realität sehen wir Gestalten, naiv ohne Verschönerung — er selbst kniet rechts — hineingerückt in die Wirklichkeit. Ein fein schwingender Lichtschimmer umspielt, leise nur die Realität berührend, die Figuren, als ob er sie fast wieder vergeistigen oder noch halb verträumt lassen wollte. Wir wissen nicht, wie wir es nennen sollen. Jedenfalls ist die liebenswürdige, zurückhaltende Weise von besonderem Reiz. Und das zu einer Zeit der Kraftnaturen, der Terribilità. Solche Künstler, die so abseits von dem Programm der Zeit stehen, haben ihre eignen Werte. Sie rücken uns immer wieder die eine, höchste Aufgabe des Künstlers klar vor, die heißt: Künstler sein, heißt Mensch sein. Man kehrt gerne, wenn man vom Kampfgetöse streitender Geister müde ist, bei solch heiter-liebenswürdigem Gesellen ein.

Einen Schritt weiter in die Welt der Wirklichkeit hinein macht er als Freskomaler. Die seit 1452 im Chor des Domes zu Prato gemalten Fresken mit den Geschichten Johannes des Täufers und Stephanus' sind voller geistvoller Einfälle und in der vollkommenen Ungebundenheit der Darstellung von überraschender Fülle. Das gilt besonders von dem Tanz der Salome (Abb. 342), die in dem Wagnis, eine im Tanze sich drehende Figur zu geben und in der Freiheit der weiten Raumgestaltung überrascht. Es entwickelt sich räumliche Weite und Wirklichkeit in dem nach vorn offnen Raum, der sich in der Mitte mit dem zurückgehenden Tisch und der Architektur in die Tiefe zieht. Die Raumkomposition geht deutlich von den beiden vorderen Seiten, wo links ein bärtiger Mann, rechts zwei genrehafte, sich küssende Mädchen stehen, nach der Mitte in die Tiefe. Letzteres wird beinahe noch mehr in der Totenfeier des hl. Stephanus offenbar. Der Vergleich mit Giottos Tod des hl. Franziskus in S. Croce, läßt erkennen, welch gewaltige Fortschritte hinein in das Reich der Wirklichkeit und auch in das der malerischen Raumtiefe die Vorstellungskraft gemacht hat. Hinter der mit großer Plastik geformten Figurenszene, in der prachtvolle Charakterfiguren sichtbar werden, entwickelt sich der Einblick in eine Säulenbasilika als Tiefenraum, der überraschend sinnlich wirkt. Dabei ist nicht mit sachlicher Strenge oder nüchterner zeichnerischer Richtigkeit gearbeitet, sondern wiederum ist es sanfte, weiche Schönheit, mit der ein zartes Licht auf den Säulen und Gesimsen der Wände, am Boden wie an der Decke schillert und uns in ungesuchter, feiner Weise die Raumtiefe vorzaubert. Auch hier ist es nicht der Problematiker, der in gelehrter Erkenntnis zur Konstruktion der Wirklichkeit kommt, sondern der geborene Maler, der aus dem Gefühl, aus der Fülle malerischer Empfindung heraus schafft. In seiner Art gehört dieser Frate Filippo zu den naivsten Gestalten der Renaissance und ist von wahrer, innerlicher Sentimentalität.

Aber die Zeit mit ihrem stark verstandesmäßig-wissenschaftlichen Verlangen forderte eine mehr einseitige Einstellung auf ein künstlerisches Problem. Die nüchterne, platte, körperliche Wirklichkeit wird das Hauptziel, wie es besonders eindeutig und klar von Alesso Baldovinetti (1429—99) mit seinem Fresko der Anbetung der Hirten in der Annunziata, Florenz (1460), vertreten ist. Das interessanteste dabei ist die Technik; mit einer ölgemischten Tempera wagte der Künstler zum Unheil des Bildes auf die Mauer zu malen. Plumpe Gestalten, hölzerne, in Bewegungen leblose wie erstarrte Formen stehen vor uns. Das bei weitem Reizvollste ist der wundervolle Ausblick in das Arnotal, eine Art Landschaftsporträt von einer Schönheit und landschaftlichen Weite, wie es die florentinische Malerei kaum wieder hervorgebracht hat. Ein kühler, bleicher Luftton liegt über dem Ganzen.

Diese schönen Landschaften haben dann die Pollajuolo in seiner Gefolgschaft weiter verwertet. Nur taucht bei diesen ein brauner Schattenton, eine vielmehr warme, glühende Gesamtstimmung auf. Man fühlt sich auf den Herkulesbildern oder dem Martyrium des hl. Sebastian (Abb. 350) stark von der warmen Feuerglut, die über der malerischen Stimmungslandschaft liegt, angezogen. Man frägt sich, ob nicht hier schon und damals in Florenz die Landschaftsmalerei und die Idee des malerischen Stimmungsbildes hätte geboren werden können. Es kam anders. Grade Pollajuolo und Verrocchio, die von der Goldschmiedekunst kamen, haben dem plastischen Formprinzip zum Siege verholfen. Die Landschaft versank zur Folie. Es stellt sich eine Art doppelten Sehens ein: das figürliche Nahbild und die landschaftliche Ferne, die bald jeden inneren Zusammenhang verlieren. Es war nicht von Anfang an so. Masaccio und auch Filippo Lippi sahen die Figuren schon im Zusammenhang mit der Umgebung. Das fortschreitende Realisieren, das Fixieren des Auges auf das Einzelobjekt hatte eben auch die scharfe Trennung der räumlichen Bildteile voneinander zur Folge. Der plastische Sinn blieb am Figürlichen haften und alle großen Ansätze zu malerischer Gestaltung, wie sie so hoffnungsreich am Beginn des Jahrhunderts einsetzte, verdorrten. Damit versank der Raum als künstlerisches Problem und wurde der Hintergrund zur linearen Kulisse für die plastischgeformten Vordergrundsfiguren.

Nachdem sich nun einmal das künstlerische Sehen in ein Fern- und Nah-sehen, in Hintergrund und Vordergrund gespalten hatte, mußte man, um zu einem einheitlichen Sehen zu gelangen, das eine oder das andere aufgeben, wenn eben nicht ein genialer Neuschöpfer zur Gestaltung des optischen Bildganzen überging. Das blieb dem genialen Leonardo da Vinci vorbehalten. Pollajuolo jedoch und Verrocchio konzentrierten ihren Blick mehr und mehr auf das Nahbild und opferten in klarer Folgerichtigkeit das malerische Formbild dem plastischen Formproblem.

In dieser Schule des strengen Objektivismus und der scharfen Fixierung des Auges auf den plastischen Gegenstand, gelangt Domenico Ghirlandajo (1449—94), der Schüler Baldovinettis, zu einem klaren, kompositionellen Aufbau, wo sich das Gerüste aus plastischen Einzelgliedern aufrichtet, jenes Gerüste, aus dem Raffaels große Komposition geworden ist. Niederländischer Einfluß bestärkte ihn in seiner strengen Sachlichkeit, ohne daß er etwas von nordischer Intimität der Naturwiedergabe übernahm. Nicht als Ganzes sieht er das Bild, sondern er baut es aus einzelnen Baugliedern architektonisch auf. Er findet dabei ein strenges, kompositionelles System, zu dem ihm teils Giotto, teils die spekulative Doktrin der Zeit, die von der Figurenpyramide ausgeht, die Anregungen gab. Besonders am Fresko hat er sein System entwickelt. Vier größere Fresken-

zyklen und verschiedene, größere Einzelfresken hat er gearbeitet. Die frühesten, die Fresken der Kap. Fina in der Collegiata zu S. Gemignano (1475 vollendet), dann folgen seine Arbeiten in Ognisanti: eine Madonna della Misericordia, eine Kreuzabnahme, ein Hieronymus (Abb. Bd. II) und ein Abendmahl (1480), sein Fresko in der Sixtinischen Kapelle des Vatikans in Rom von 1481/82, nach den Arbeiten im Uhrsaal der Signoria zu Florenz ein größerer Zyklus in der Kapelle Sassetti in S. Trinità (vollendet 15. Dez. 1485), und endlich als Hauptleistung die Fresken des Chors von S. Maria Novella im Auftrag des Giovanni Tornabuoni (voll. 1490). Die drei, großen Freskenfolgen geben die verschiedenen Stufen seiner künstlerischen Entwicklung an.

Die Finafresken sind noch schüchtern, befangen, von feiner Durchsichtigkeit der Erscheinung und liebenswürdig im Ausdruck. Die Totenmesse der Heiligen, zart in lichtem Kolorit und dünner Zeichnung gemalt, hat noch nichts von positiver Gegenständlichkeit. In der Sassettikapelle arbeitet er sich langsam zu einer stärkeren Realität der Gestaltung durch, ohne daß er freilich zu einer strengen Manier kommt. Auf manchem Stück überrascht er durch eine gewisse Großzügigkeit der Darstellung, so auf „Augustus und die Sibylle", wo die beiden Hauptfiguren in großer Geste hoch aufgerichtet vor der weiten Landschaft mit tiefem Horizont stehen. Dann wieder ist er intim in der Wiedergabe der Umgebung. Er wird zum schlichten Schilderer der Gegenwart von einer fast nordischen Naturtreue. Bei keinem Künstler der Zeit gewinnen wir ein von subjektiver Eigenwilligkeit gleich unberührtes Widerspiel vom Kulturgetriebe der florentinischen Frührenaissance. Auf dem Fresko „Franziskus vor Papst Honorius" (Abb. 343) sehen wir vorn ein schlichtes Gegenwartsbild: ausgezeichnete Porträtgestalten schreiten heran; die genrehaften Nebenfiguren werden zur Hauptsache, die legendarische Szene ist in die gegenwärtige Wirklichkeit herabgedrückt und jeder Heiligkeit wie höheren Stimmung entkleidet. Besonders interessant ist der Hintergrund mit seiner Ansicht der Piazza della Signoria. Wir schauen da auf die Loggia dei Lanzi. Vor der Signoria steht der Marzocco, dahinter die alten Uffizien. Die schlichte Einfachheit der Schilderung hat den Reiz der Naivität. Wir werden auch später dem Ghirlandajo als dem eigentlichen Illustrator zur Kulturgeschichte der Zeit begegnen. Seine berühmten Wochenstuben in S. Maria Novella geben uns einen klaren, unbefangenen Einblick in das Innere der Häuser, in das Leben der florentinischen Bürger des ausgehenden Quattrocento. Daß sie so schwunglos und trocken ausgefallen sind, war sicher nicht die alleinige Schuld Ghirlandajos; es war letzten Endes doch eine ziemlich nüchterne Zeit und das florentinische Patriziertum litt sicher an dem Grundfehler des Bürgertums, an Spießbürgerlichkeit. Leonardo da Vinci

flüchtete gewiß nicht ohne Grund aus diesem engen Getriebe zu dem großzügigeren Geist einer individualistischen Tyrannis.

Es ist immerhin interessant, festzustellen, wie einmal ein gewiß nicht überragender Geist von nur schwacher, eigner Phantasie dank seiner Verstandesklarheit und Einfalt nüchternen Denkens hervorragende Werte der Kunst gewinnt. Ghirlandajo hat der Zeit das große Kompositionsschema im vielfigurigen Fresko gebracht, besser gesagt, wiedergewonnen. Denn von keinem anderen als Giotto hat er es übernommen. Das Tragische dabei und vielleicht nur die notwendige Folge dessen, daß hier einmal ein kleiner Geist den Gang der Entwicklung leitet, ist, daß seine Kunst malerisch einen gewaltsamen Rückschritt bedeutet und alles, was Masaccio und Piero degli Franceschi, selbst was der jugendliche Leonardo geschaffen, für nichtig erklärt wird. Aber Ghirlandajos System hatte den Vorzug eiserner Konsequenz vor den anderen voraus und es gelangte darum zum Siege. Wenn nun einmal das Formideal die Oberhand gewann und der Begriff der plastischen Gegenständlichkeit des Einzelobjektes über den Begriff des malerischen Ganzen siegte, so mußte eben auch ein Kompositionssystem gefunden werden, das nach Zerpflückung des bildmäßigen Ganzen aus diesen Einzelheiten einen geschlossenen, kompositionellen Aufbau zusammenkonstruierte.

Nicht Masaccio oder die unmittelbaren Vorläufer, selbst nicht Fra Filippo Lippi, sondern Giotto ist sein Lehrmeister gewesen. Ein Blick auf die Totenmesse des hl. Franz in der Sassettikapelle erweist deutlich die Abhängigkeit von dem großen Gotiker. Figur für Figur hat er vom Vorbild in S. Croce übernommen, nicht etwa nur das große Schema der Dreigliederung. Nun ist es interessant zu sehen, wie der Werdegang der Zeit in dieser Nachbildung — denn man kann beinahe von einer solchen reden — zutage tritt. Giottos Sehen war rein flächig; alles spielt sich bei ihm im feinen Linienzug ab; die zarte Durchsichtigkeit der Erscheinungen ist der Reflex der seelisch durchgeistigten Zeit. Dagegen erscheint der nüchterne Positivismus Ghirlandajos in der klaren Herausarbeitung der Einzelgestalten, die plastisch rund und schwer werden, fast wie eine Vergewaltigung der Idee. Was bei Giotto fein schwingende, rhythmische Linie mit zarten Akzenten ist, was uns leise versinnlichte Idee, fast nur Symbol scheint, wird nun plötzlich nüchterne Wirklichkeit. Was von den Figuren und ihrer Versinnlichung gilt, ist auch vom architektonischen Hintergrund zu sagen. Was dort nur fein in der Fläche als dünne Linie spielte, wird hier grobe Form, runde Säule, hohle Nische. Alles erhält zugleich mehr körperliches Gewicht, kräftigere Schattengebung, verstärkte Raumrealität. Vom künstlerischen Standpunkt wird man sich aber fragen, ob es richtig ist, ein System, das unter wesentlich anderen Bedingungen entstanden ist, einfach

zu übernehmen. Verstärkte plastische Realität fordert zugleich erhöhte, geistige Belebung, gesteigerte Dramatik. Eine Bewegung, die dort in leiser Neigung, in zarter Geste zum Ausdruck wird, kann bei fortschreitender Realität nicht gleich wirksam sein. Es gehört schon ein stärkerer Anschlag für dieses gröbere Instrument.

Den Abschluß bringen die Fresken im Chor von S. Maria Novella. Ganz nach Giottos Vorbild baut der Quattrocentist seine klar gegliederten Kompositionen auf. Dreigeteilte Komposition in streng reliefmäßiger Art mit stark betonter Mitte ist das Schema. Räumlich haben die Szenen grade soviel Tiefe, als für die plastischen Gestalten im Reliefstil nötig ist. Denn die Gruppierungen werden mehr und mehr streng reliefmäßig. Auch die letzten Reste malerischer Freiheit, die sich gelegentlich auf seinen früheren Werken zeigten, gehen verloren. Man kann sich kaum eine schärfere Verleugnung des malerischen Prinzipes denken. Nicht nur der Raum, sondern auch das Licht ist negiert: scharfe Umrißlinie, nüchterne Formmodellierung, harte Beleuchtung in kaltem Licht, das Fehlen jedes Tones. Landschaftliche Ferne wie Architektur, ganz nach Giottos Vorbild in gegenseitiger Bedingtheit zur Figurenkomposition entwickelt, sind durchaus unmalerisch behandelt. Nichts von Interieurstimmung ist in der berühmten Wochenstube (Abb. 344). Glied für Glied in der Architektur gilt als Stütze oder Akkord zu den Figuren. So entwickelt sich eine Art plastischer Mechanismus, der in seinem strengen Aufbau und der klaren Gliederung etwas durchaus Festes hat, aber das innere Leben, das die Gruppe zum Organismus macht, vermissen läßt. Es fehlt der große Schwung, die leidenschaftlich zusammenfassende Kraft, die letzte Gestaltungsenergie, so daß den Kompositionen und den Hintergründen das Konstruierte anhaftet.

Gewiß hat die kleine Phantasie des Meisters immerhin vielfache Variationen des Systemes gebracht. Und wenn die Szenen nur ein geringes Maß von Belebung forderten, hat seine geringe, leidenschaftliche Phantasie ihnen ein z. T. hohes Ebenmaß im Ausgleich der Erscheinungen, ein schönes Gleichgewicht der Massen, ein wundervoll verankertes Spiel von Linien und endlich eine feine Rhythmik der Bewegungen zu geben vermocht. Die schöne Rhythmik, die durch die daherschreitenden Frauen der Wochenstube (Abb. 344) geht, das leise Schwingen des Lebens in den Bewegungen, in den Blicken, wie wir sanft durch die Gestalten zum Kind hingeführt werden, wie die eine Magd den Blick der ersten Besucherin auffängt, wie ihre Armbewegung zum Kinde überleitet, wie alles, was auf einer Seite an leiser Bewegung in verschiedenen Figuren gehäuft ist, auf der anderen Seite von rechts her durch die lebhafte Bewegung der den Krug ausschüttenden Dienerin und den Blick der Wöchnerin ausgeglichen

ist, das atmet schon klassische Harmonie, hat etwas von höherer, abgeklärter Zeremonie. In solchen Stücken ankert Raffaels große, durchgeistigte Figurenkomposition. Aber wenn irgendwie dramatische Szenen gegeben werden sollen, versagt der Meister, da fällt das Handwerkliche seines Könnens auf und wird zur Langeweile.

Ghirlandajos entwicklungsgeschichtliche Bedeutung liegt weiterhin in seiner typenbildenden Kraft. Sein nüchterner Ordnungssinn schuf feste Formeln. Das bewährt sich auch im Altarbild. Wie weit es mehr ein Schematisieren alter Formeln als neuschaffendes Formulieren eines noch ungeprägten Gedankens ist, beweist am besten seine Anbetung der Könige in den Innocenti zu Florenz (1488). Leonardos geniale Schöpfung der Uffizien ist das Vorbild. Ghirlandajo bringt eigentlich nur die Ernüchterung an Stelle großer Erfassung des Gesamtbildes als eines organischen Ganzen, die polizeiliche Ordnung, das harte, kalte Licht, den starren Aufbau. Weiterhin hat er das Thema der Madonna zwischen Heiligen formuliert; einmal bringt er sie thronend zwischen vier stehenden Heiligen (Lucca, Dom), weiter läßt er zwei der Heiligen niederknieen, um mehr Bewegung in die Silhouette und zusammenschließende Linien herauszubekommen (Florenz, Akademie und Uffizien), endlich jedoch erhebt er die Madonna in die Wolken und gewinnt mit Hilfe von zwei knieenden und zwei stehenden Gestalten die Form des pyramidalen Aufbaues (München, Abb. 345). Das ist für die Entwicklung der Figurenpyramide wichtig, da Raffael dies Motiv weiter entfaltet. Freilich ist es immer die gleiche, geistlose Schemenhaftigkeit, die uns nicht warm werden läßt. Kaltes Licht, harte Linie, Leere und Leblosigkeit in Haltung wie Geste, pedantische Gleichmäßigkeit in der symmetrischen Verrechnung der beiden Bildflächen. Ghirlandajo bleibt der schulmeisterliche Schematiker, er hat gewissermaßen nur Formel und Gerüst geschaffen, in das nun andere größere Geister ihr edleres Metall gießen, ihre reicheren Innenwerte einfügen sollten. Jedenfalls ist der mathematisch klar denkende, nüchtern struktive Künstler kein schöpferischer Geist höherer Ordnung, sondern nur ein geschickter Verwerter des Überkommenen.

Trotz dieser Klarheit künstlerischen Wollens und trotz der Sicherheit, mit der der Meister seine kompositionellen Figurenschemen aufbaut, hätte die Entwicklung der Massenkomposition ihren großen Vollender Raffael nicht gefunden, wenn nicht ein anderer Künstler hinzugekommen wäre, der zur verstandesmäßigen Abklärung auch die Abstimmung des Sentimentes brachte. Wie so oft in der Entwicklung italienischer Renaissance greift auch da ein umbrischer Meister ein. Wir möchten hier auf eine nähere Behandlung der umbrischen Malerschule verzichten. Kaum einer ist nennenswert. Am ehesten noch der auch in Oberitalien tätige und die

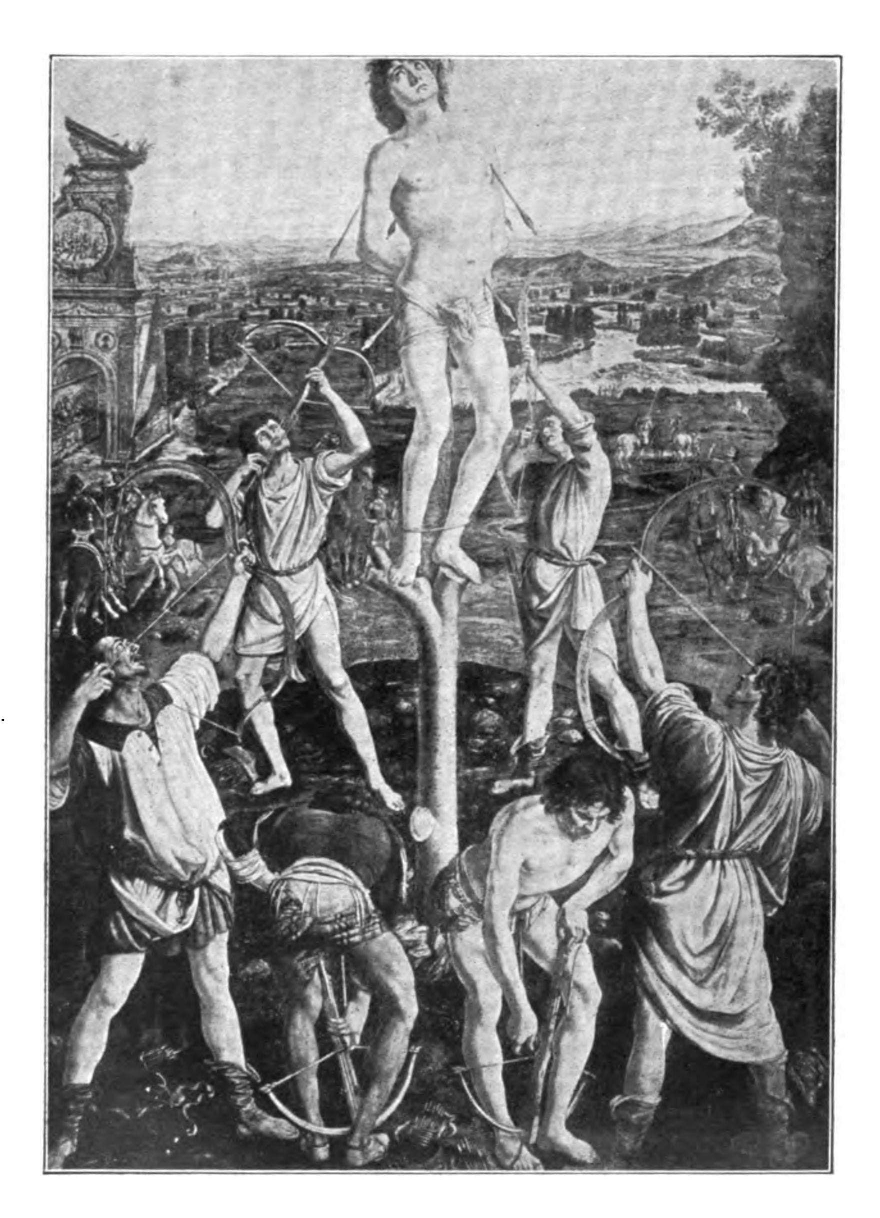


Abb. 350. Ant. del Pollajuolo, St. Sebastian. Um 1475. Nat.-Gal., London.



Abb. 351. Ant. del Pollajuolo, Grab Innocenz VIII. 1493/7. S. Peter, Rom.

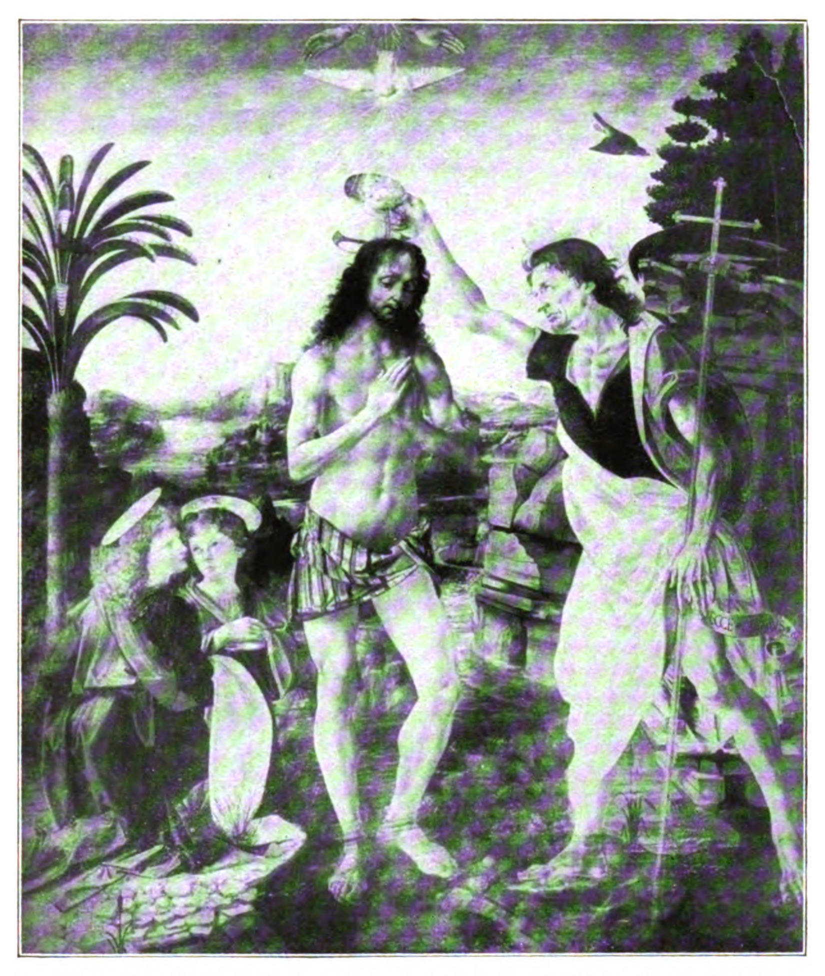


Abb. 352. Andrea del Verrocchio und Leonardo da Vinci, Taufe Christi. Um 1475. Akademie, Florenz.



Abb. 353. Andrea del Verrocchio, hl. Thomas. 1476—83.
Orsanmichele, Florenz.



Abb. 354. Andrea del Verrocchio, Colleoni. 1479—89. Venedig.



Abb. 355. Benedetto da Majano und Dom. Ghirlandajo, Cap. Fina. S. Gemignano.



Abb. 356. Benedetto da Majano, Kanzel. Vor 1474. S. Croce, Florenz.



Abb. 357 Benedetto da Majano, Madonna. Um 1490
Kais.-Friedrich-Mus., Berlin.

Verbindung zwischen Norden und Süden bringende Gentile da Fabriano (1370—1428), dessen Anbetung der Könige in Florenz, Akademie (Abb. 346), eine gewisse Berühmtheit besitzt. Es ist das Schema der streifenartigen Komposition, wie es damals üblich war und es ist von weicher Schönheit mit farbigen Einzelheiten ausgestattet. Dies Schema zu überwinden und die Zentralkomposition an dessen Stelle zu setzen, war eine der Hauptleistungen des späten Quattrocento, des großen Leonardo. Von Gentile abhängig ist der Oberitaliener Pisanello. In Umbrien führt eine lange Reihe kleiner Künstler und tüchtiger Handwerker — Niccolo Alunno, Giovanni Boccati, Benedetto Bonfigli und Fiorenzo di Lorenzo — allmählich in das späte Quattrocento herab. Historische Bedeutung hat aber außer Melozzo da Forli und Luca Signorelli, die wir an anderer Stelle einzureihen haben, da jener in der Raumgestaltung, dieser in der Formbildung Großes geleistet hat, nur Pietro di Christoforo Vanucci, gen. Perugino (1446—1524). Grade das, was der große Klassiker Raffael vor den eigenwilligen, leidenschaftlichen florentinischen Gewaltnaturen voraus hat, was ihn zum Meister harmonischen Ausgleichs weicher Schönheit und Abgestimmtheit macht, das verdankt er Perugino. Wir können diesem das hohe Lob nicht versagen, als erster in der wilden Unruhe der Zeit den klassischen Geist für Beruhigung und Gleichmaß gebracht zu haben. Die Stimmung im Bilde, im Figürlichen wie im Landschaftlichen, in Ausdruck und Bewegung wie im Luftton und im architektonischen Linienspiel ist so innig zu einem harmonischen Ganzen verschmolzen, voll Milde und Anmut, daß wir bei manchem seiner Bilder, zum erstenmal vor Raffael, die hehre Beruhigung der Seele, die vornehme Größe klassischer Gestaltung ahnen. Gleich süßen Melodien tönen stille Klänge aus seinen Bildern heraus, uns wohltuend vom Bann der rauhen Wirklichkeit, vom strengen Natursinn der Florentiner befreiend. Damit haben wieder einmal die weichen Sentimente zarter Seelen in diesem Jahrhundert der Terribilità ihren Fürsprecher und Gestalter gefunden.

1472 ist der umbrische Meister, der vielleicht bei Fiorenzo di Lorenzo in Perugia lernte und Beziehungen zu Piero dei Franceschi und Signorelli gehabt hat, als selbständiger Meister in Florenz eingeschrieben. Hier hat er in regem Wechselspiel zu Verrocchio, Leonardo und andern Künstlern gestanden. Florentinische Formklarheit wird bald sein eigen. Die Bildformeln und Kompositionsschemen sind die gleichen wie bei dem Ghirlandajo. Was er als Umbrer bringt, ist der erhöhte Stimmungsgehalt, der sich in einem vielmehr harmonischen Ausklingen von Linie, Masse, Bewegung, Ton und Atmosphäre geltend macht. Das offenbart sogleich seine erste bedeutende Schöpfung, zugleich seine Meisterleistung, die berühmte Schlüsselübergabe in der Sistina, Rom. Lichte Durchsichtigkeit und

gewisse Weiträumigkeit, Klarheit der Gliederung und vornehme Haltung der Figuren, Einfachheit der Bewegungen und ein weiches Zusammenklingen derselben zeichnen das Fresko vor den übrigen aus. Das Vorzüglichste jedoch ist die weiche, wohlklingende Rhythmik, die durch die reliefmäßig geordneten, zumeist paarweise gruppierten Figuren geht, ein harmonisches Anschwingen einer leisen, von beiden Seiten nach der Mitte getriebenen Bewegung, die in der wundervoll schlichten Geste des Christus, der dem knieenden Petrus die Schlüssel übergibt, ausklingt. Bei diesem Christus und bei dem Johannes rechts hinter Petrus denken wir an Verrocchios Thomasgruppe von Orsanmichele. Nur sind alle Grobheiten eines starken Naturalismus, kleiner stofflicher Realität in einem durchaus schönheitlichen Maß des Faltenspieles ausgeglichen. Wir spüren hier wenn irgendwo im Quattrocento das Licht der Schönheit in stiller Milde erstrahlen und auferstehen. Gleiches wäre von der zarten Schönheit der Farben zu sagen.

Diese Eurhythmie ist ein wichtiges Moment zur großen Komposition geworden. Die realgesinnten, klardenkenden Florentiner haben sie nicht gesucht. Das hat der Umbrer Perugino zum streng geometrischen Aufbau Ghirlandajos hinzugebracht. Nicht nur in der mehr rhythmischen Gliederung, sondern auch in der weicheren Geschmeidigkeit der Linien und Bewegungen liegt das zusammenfügende, einigende Sentiment. Wir ahnen schon etwas von stiller Größe klassischer Kunst; wir wissen, daß Raffaels Größe an diesem Stamm gewachsen ist. Freilich hat sich der Meister weniger im großen Fresko betätigt. Teile der Taufe Christi, der Jugend Moses, endlich die verlorene, durch Michelangelos Jüngstes Gericht verdrängte Himmelfahrt hat er in der Sistina gemalt. Das still sentimentale große Fresko der Kreuzigung in S. M. Maddalena dei Pazzi, Florenz (1496), und die Fresken im Cambio, Perugia (1500/1), sind das Wichtigste. Aber es fehlte dem Meister an dramatisch belebender Kraft, um große Figurenmassen in Schwung zu bringen.

Sein Bestes hat er weiterhin im Altarbild gegeben, wo er bald den Typus für sein Wesen ausbildet. In der Frühzeit lassen sich noch Beziehungen zu anderen Künstlern feststellen. Seine Kreuzigung der Uffizien, Florenz, erinnert stark an Signorelli; das liebenswürdig feine Tondo der Madonna zwischen zwei weiblichen Heiligen und Engeln im Louvre erscheint wie ein zwischen Verrocchio und Ghirlandajo stehendes Stück, von einer gewissen Klarheit der Formerscheinung in den runden Körpern, weichen Falten und der kühlen Farbgebung; es ist aber schon im Stimmungsgrad des Meisters.

Um 1490 hat der Meister seine Formel gefunden. Nachdem die ersten Jahrzehnte seines Schaffens doch nur wenig gebracht haben, füllt eine reiche

Folge schöner Altarwerke das Jahrzehnt 1490—9, d. h. den Florentiner Aufenthalt vor seiner Abwanderung nach Perugia. In diesen Werken hat er alle Akkorde, so leise sie sind, ausklingen lassen. Eine fast dekorative Beihilfe hat er in den rundbogigen offenen Hallen des Grundes gefunden, wie sie zuerst auf dem reichen, vielfältigen Altarbild in Villa Albani-Torlonia auftauchen. Da schwingen diese offenen Bogen ruhig und still von Seite zu Seite und breiten sich in runder Schwingung über das Ganze. Sie wirken ein wenig als Raumfüllung mit; denn geschlossene Gruppen vermag der Künstler nicht zu bilden. Er ist doch noch Quattrocentist, dessen plastischer Sinn an der feingezeichneten Umrißlinie hafet. Jedenfalls lebt überall ein typisch quattrocentistisches Feingefühl für die zarte Linie und zierlich feine Bewegung. Denken wir dabei an den Portinari-Altar des Hugo van der Goes, der gewiß das entfernte Urbild für das Motiv der Anbetung des Kindes mit knieenden Engeln war, und sehen wir, daß überall bei dem Niederländer eine in der Fülle von Licht, in der Pracht der Farbe überreich flutende Kraft, ein leidenschaftlicher Wirklichkeitssinn lebendig war, und hier das milde Abdämpfen aller Form, Linie, Farbe auf einen fast passiv-zarten Stimmungsgehalt dagegensteht, so erfassen wir am ehesten das delikate Wesen, das Harmoniegefühl, aber auch die Schwäche und Leidenschaftslosigkeit des umbrischen Meisters.

Am besten gelingen diesem Meister der abgestimmten Seele stille Passionsszenen. Eine Gethsemane und eine Pietà in der Akademie, Florenz, sind von äußerster Zartheit in dem zugleich bleichen, kühlen Farbton. Mit den Jahren kräftigt sich nun, offenbar unter venezianischem Einfluß — 1494/5 war er in Venedig —, das Kolorit und die Fülle des Lichtes nimmt zu, ohne daß sich freilich die Stimmungsnote wesentlich ändert. Nur drei Stücke mögen aus der langen Reihe der Altarbilder herausgehoben werden. Seine Madonna zwischen Johannes und S. Sebastian in den Uffizien ist in mancher Hinsicht das vollkommenste Werk seiner Hand. Das feine Zusammenstimmen der Figuren in ihren Bewegungen zueinander, im Auf- und Niederblicken der Heiligen, das Kind dem linken, Maria dem rechten Heiligen zugewendet, wird wundervoll von der weichtönenden Lichtstimmung und dem harmonisch zuklingenden Linienspiel der Architektur akkordiert. Weich steigt die Bewegung im schönen Leib des Sebastian auf, wird im Bogen über Maria herumgeführt und gleitet auf der anderen Seite in der Gestalt des Johannes wieder herab. Das ist wirklicher Wohllaut, zarte Melodie. Ähnlich abgestimmt von einer gewissen Kraft der Lokalfarbe und darum auch nach Venedig anzusetzen ist die Vision des hl. Bernhard in München. Was der Florentiner Filippino Lippi in der gleichen Darstellung der Badia mit einem vielfältig reichen, nervös-sensiblen Empfindungsleben erfüllte, wird hier zu einer fast kühl wirkenden Sentimen-

talität. Eine leise Kopfneigung, zarte Bewegungsschwingung und stille Geste müssen zur Prägung des Ausdrucks genügen. Auch das dritte Bild, die vielfigurige Beweinung in Pitti von 1495 (Abb. 347) steht besonders in der klaren Architektonik der Komposition an der Grenze des Klassischen. In pyramidalem Aufbau ist eine Gruppe trauernder Gestalten um den schönen Leichnam Christi gebracht. Die weiche Diagonale seines Körpers schwingt durch wie der Grundton zu den leise akkordierenden Chorstimmen ringsum. Stille Harmonie liegt über dem Ganzen. Denken wir an Botticellis fast gleichzeitige Pietà in München, so wird uns Peruginos Eigenart gegenüber jener aufgepeitschten, expressionistischen Dramatik des Florentiners offenbar.

Von der im Vordergrund klar und geschlossen aufgebauten Gruppe schweift jedoch der Blick zu einer wundervoll zart abgestimmten Flußlandschaft empor. Damit kommen wir zu Perugino als Meister des landschaftlichen Stimmungsbildes. Was bei den Figuren vielleicht matt erscheint und bei dem Gleichmaß der Bewegungen wirkungslos bleibt, das wird im Landschaftsbild zu einem wundervoll harmonischen Stimmungsakkord. Gewiß zeigt auch diese Landschaft keine allzu lebhafte Durchdringung oder vielfältige Belebung. Es ist immer das gleiche in zarter Fernlinie ausklingende weite Tal, wo eine Stadt am Wasser liegt und sich ein Fluß in ruhigem Dahin in die Ferne verliert. Auf den frühen Bildern (Albani, Gethsemane) schwingen die Höhenlinien der Ufer noch lebhafter ab; später gleichen sie weicher aus. Wenn anfänglich noch hartes Licht an lebhaft schattierten Baumgruppen, Felsen und Gipfeln festformend modelliert, legt sich auf späteren Werken ein immer mehr zarter, dunstiger Nebelhauch über Berg und Tal und weckt feinste, kühle Morgenstimmung der Berge. Bilder aus der zweiten Hälfte der 90er Jahre, eine Taufe und ein Hieronymus in Wien, ein Hieronymus in Caen gehören zu den zartesten Stimmungsbildern der Zeit. Je weniger Figuren, die uns gewöhnlich in der Langeweile von Haltung und Ausdruck stören, um so reizvoller wirkt dieser Nebeldunst, der auf den Spätwerken, etwa einer Anbetung in Perugia auch die Gestalten weich umschließen und sie in zarte Auflösung und flaue Tönung hineinziehen will.

Eigenartig ist die Geistesverwandtschaft des Meisters mit dem Deutschen Hans Memling. Nicht nur die zarten Madonnen, die gestimmten Landschaften, sondern selbst ein Porträt, wie das des Francesco dell' Opere in den Uffizien, erscheint einem Memling so ähnlich, daß man an direkte Einflüsse denken möchte. Und doch sind beide Meister gewiß nur vom gleichen Zeitgeist und Zeitstil beherrscht. Weit voneinander erwuchsen gleiche Geister, verwandte Seelen aus dem gleichen Geist der Zeit.

1599 geht der Meister nach Perugia, die Fresken des Cambio zu malen;

dort tritt Raffael in seine Werkstatt ein. 1504 gehen beide zurück nach Florenz. Schon die Werke dieser Zeit lassen ein deutliches Ermatten des Künstlers erkennen. Trotzdem bewahrt er noch reine Formklarheit und in der sicheren Ruhe der Erscheinungen wie dem einfachen Stimmungsgrad liegt eine gewisse Bedeutung. Erst in späteren Werken flaut auch diese durchsichtig schillernde Klarheit ab. Die große Masse seiner Spätwerke, die sich in allen Kirchen der Bergstädte des Apennin finden, kann man gut übergehen. Wie weit er selbst aber von der großen, formbelebenden und weich zusammenschmiegenden, harmonisch durchdringenden Größe Raffaels absteht, erweist der Vergleich der Transfiguration Peruginos im Cambio mit der seines großen Schülers. Selbst wenn dieser als junger Anfänger neben den Meister tritt, wie etwa bei dem Sposalizio Peruginos in Caen und Raffaels in Mailand, Brera, oder bei frühen Madonnen erhebt er sich zu anderer Größe und höherer Eigenart.

Das Bedeutsamste jedoch und für den Stilunterschied Ausschlaggebende liegt in der Gesamtauffassung: Perugino bleibt Quattrocentist, der ganz im Geiste des florentinischen Quattrocento und ähnlich wie Ghirlandajo seine Kompositionen aus einzelnen Baugliedern zusammenfügt. Es bleibt jenes deutliche Absetzen der Einzelteile voneinander, die isolierende Silhouette, das gleichmäßige Hin- und Hergehen der Bewegung, endlich jedoch das Mechanische im Aufbau auf Grund eines geometrischen Gerüstes. Raffael aber ist der Cinquecentist, der in erhöhtem Maße die Gruppe zu organischer Einheit, die Komposition zu einem großen, lebendigen Organismus macht. Es ist ein grundsätzlicher Unterschied, der beide Meister trennt und der in der veränderten Lebensanschauung der Zeit liegt. Raffael geht über das detaillierte Sehen des Quattrocento heraus. Aber die Ideen des Aufbaues zu einem Ganzen, selbst die Einzelformeln zu einem solchen Zusammenbauen haben diese späten Quattrocentisten geschaffen. Ghirlandajos Formel war streng, hart, klar, Figur gegen Figur, Vordergrund gegen Hintergrund scharf absetzend. Perugino bringt sein weiches, ausgleichendes, umbrisches Sentiment hinzu; er stimmt schon weicher gegeneinander ab und findet auch einen eigenen Stimmungston, der über dem Ganzen, über Figur wie Landschaft schwebt.

Wir tun ein Gutes am Meister, wenn wir das Gros seiner Werke unerwähnt lassen. Kein Künstler hat sich so oft wiederholt wie er, Vieles hat er gewiß seinen zahlreichen Schülern, unter denen auch Raffael war, überlassen. Darin, daß er mit einem gewissen Formenschatz arbeitet, ohne sich immer wieder vor die Natur selbst hinzustellen, erscheint er fast schon akademisch. Sicher hat er mit dem abgewogenen Gleichmaß der Komposition stark auf Entstehung von Figurenschemen und Bildtypen gewirkt. So gehen in gleichem Maße mit dem weichen Zusammenstimmen der Einzel-

erscheinungen zu mehr klassischer Gesamtform auch ein allmähliches Abtöten frischer Lebensfülle und akademisch-frostiges Erstarren, ähnlich wie in Ghirlandajos kühl berechnender Art. Abwägen der Wirkung, Abstimmen treten an Stelle ungebärdigen Erfassens.

In diesen Umbrern stak nun einmal mehr als bei den realgesinnten Florentinern ein stark dekorativer Sinn. Das erweist auch ein anderer Sohn der Berge, Bernardino Pinturicchio (ca. 1465—1513). Er war Schüler des Fiorenzo di Lorenzo in Perugia, von dem ja auch Perugino mancherlei, vor allem die reizvollen landschaftlichen Gründe übernahm. In Rom arbeitet er seit 1483 mit Perugino an verschiedenen Fresken (Taufe und Reise Moses') zusammen. Vielerlei Fresken führt er weiterhin in Rom, so in S. M. in Aracoeli (1484), S. M. del Popolo (1489—92) und den Appartimenti Borgia des Vatikan (1492/4), in S. Maria Maggiore, Spoleto, in der Libreria zu Siena aus. Er entwickelte eine schlichte, aber nicht allzu tiefe Erzählerfreude. Das Interessante ist dabei der Sinn für leichte, ornamentale Flächenbedeckung, so daß aus seinen Arabesken der Groteskenstil der Loggien des späten Raffael geworden zu sein scheint. Das Figürliche ist dabei vernachlässigt und schwächlich; manche seiner Fresken, besonders die der Libreria in Siena, wirken wie große Miniaturbildchen. Seine Altarbilder sind unbedeutend. Kein anderer der umbrischen Meister in Peruginos Gefolgschaft hat sich außer Raffael zu etwas höherem emporgeschwungen. Raffaels Vater Giovanni Santi, Timoteo Viti (1467—1523), Spagna († 1530), Eusebio di San Giorgio, die Alfani u. a. seien genannt, sie sind ohne Individualität. Mehr wirksam war Peruginos Art in dem auch später zum Eklektizismus neigenden gelehrten Bologna. Francesco Francia (1450 bis 1517), Lorenzo Costa (1460—1535) und Amico Aspertini (1475—1552) stehen dort unter seinem Bann. Auch in Venedig war er nicht allein der Empfangende. Sicher hat Giovanni Bellini für seine späteren, wohl abgewogenen Madonnenbilder, den Konversationen mancherlei von Peruginos Eurhythmie übernommen.

So haben diese, Perugino sowohl wie Ghirlandajo, als die Wegebereiter des klassischen Cinquecento zu gelten. Sie führen uns aus dem naturalistischen Quattrocento an die Schwelle des Cinquecento, nachdem sie den in Castagno, P. Uccello u. a. emporstürmenden Naturalismus haben überwinden helfen. Sie sind in Stilisierung und kompositioneller Gestaltung die Gesetzgeber der neuen Zeit geworden. Aber wir wissen, daß die Größe der kommenden Epoche nicht allein in der Beruhigung und dem klassischen Ausgleich liegt. Grade weil wir in der leidenschaftlichen Durchdringung des Kunstwerkes mit eigenem Sentiment das andere, unbedingt Größere im Wesen der Hochrenaissance sehen, werden wir die Meister, in denen die Leidenschaft in beinahe unge-

zähmten Expressionismus überschäumte, die Botticelli, Filippino und Signorelli erst am Beginn des nächsten Bandes besprechen.

---

32. Die plastische Form als Ausdruck lebensvoller Kraft bei den späten Bronzeplastikern.

Bertoldo, Pollajuolo, Verrocchio und Benedetto da Majano.

Neben der stilisierenden Weise steht aber ein neuer Realismus. Man ist erstaunt über die außerordentlichen Energien, die mit rücksichtsloser Gewalt zur Anwendung gebraucht wurden, um einen neuen Naturalismus zu erzwingen. Es sind zwei Malerplastiker, die in Freifigur, Relief, aber auch im Bild arbeiten: Pollajuolo und Verrocchio. Wenn man vermeint, daß darum die Plastik malerisch geworden wäre, so befindet man sich im Irrtum, die Malerei wird vielmehr rein formbildnerisch. Wir werden dabei nicht vergessen, daß fast gleichzeitig auch der Norden, in Hugo van der Goes, einen neuen subjektiven Naturalismus forderte, daß es aber dort die Malerei war, die, zwar nur kurz, zum Sieg gelangte. Wir spüren auch da wieder, daß die Wege sich im Norden und Süden scheiden, während die Triebkräfte der Zeit die gleichen waren. Dabei wird diese Kunstbewegung in Florenz, dank des hohen Standes der Wissenschaften, auch theoretisch auf eine scharfe Festlegung der künstlerischen Aufgaben gerichtet. Es genügt nicht, einen erneuten, verstärkten Naturalismus der Einzelformen festzustellen, der gewiß das Zunächstliegende ist. Bedeutsamer ist die gewaltige, geistige Verarbeitung, die erst mit diesen Meistern und ihren gelehrigen Schülern die überragende Höhe der Renaissance erreicht hat. Wir können ohne dieselben weder Leonardo noch Michelangelo, aber auch nicht den Sieg des Renaissancegedankens, der im plastischen Formideal liegt, in der großen, weiten Welt erfassen. Es war ein Sieg der höheren Durchgeistigung, der tieferen Durchdringung.

Die Führung in dieser Bewegung zu großer Formgestaltung übernahmen die Bronzebildhauer. Wie es kam, daß hier einmal die Bronzetechnik voranschritt, dafür wird der Entwicklungstheoretiker nach inneren Gründen suchen. In der Technik liegt gewiß nicht allein die fortschrittliche Kraft verborgen. Zu anderen Zeiten, etwa in der klassischen Antike oder bei Michelangelo war es die Marmortechnik, in der der Aufstieg zur Größe geleistet wurde. Aber die letztere hatte, im Quattrocento, der Schmiegsamkeit des Materials entsprechend nicht der Versuchung widerstanden, sich mit polychromer Architektur zu dekorativen Wirkungen zu entäußern.

Die Bronzetechnik ist dagegen auf strenge Einfarbigkeit gestellt. Sie gestattet fernerhin bei Verarbeiten der Modelle in Wachs oder Ton ein technisch freieres Schaffen. Wichtig ist natürlich auch, daß Donatello in seiner Spätzeit ausschließlich in Bronze gearbeitet hat. Endlich jedoch sind diese Hauptmeister zugleich auch Maler gewesen. Die geistige Spekulation der Zeit auf dem Gebiete der Kunst hat der Malerei gegolten und gewiß erheben sich diese Bronzetechniker damit über das Durchschnittsmaß des leicht handwerksmäßig arbeitenden Steinhauers. So setzt gerade bei ihnen die Auseinandersetzung über das Problem der Form, über die Begriffe von Masse und Bewegung ein. Das sollte nun aber von größter Bedeutung für die Erhöhung der Plastik in geistiger Verarbeitung der Motive werden. Bei ihnen kommt aber eigenartigerweise ein großes Maß von intensiver Lebenskraft hinzu, die sich einesteils in einem weitgehenden, energischen Naturalismus, andernteils in einer leidenschaftlichen Durchdringung und Belebung der Form mit Aktion und Bewegung zu vielfältigem Ausdruck erhebt. So haben sich gerade diese Bronzebildner eher als die Marmortechniker aus dem rein Handwerksmäßigen heraus zu höherer Kunst erhoben und damit dem Verlangen der Zeit nach geistiger Spekulation, mit der die Kunst zum Ausdruck tiefdenkerischen Nachsinnens über Wesen und Sein des Lebens gemacht wird, Genüge geleistet. Dieses Verlangen war die notwendige Folge des wissenschaftlichen Dranges der Zeit, die mit dem Ernst des Gelehrten an die Erforschung der sichtbaren Welt ging und deren Streben es denn auch wurde, das Problem der künstlerischen Gestaltung in Plastik und Malerei zu erfassen. Gelöst hat die Zeit nur das Problem der Form. Führer zur Lösung sind die Bronzetechniker Bertoldo, Pollajuolo und Verrocchio geworden. Die endgültige, große Form haben aber erst Leonardo und Michelangelo gefunden.

Bedeutsam ist dabei, daß diese Künstler gerne in Ton, manchmal in Wachs, den sie nachher ausgegossen haben, arbeiteten. Sie sind bei den Modellarbeiten oft allein dem plastischen Motiv und Bewegungsproblem nachgegangen. Wir haben ja auch für die Malerei einen gewaltigen Fortschritt der zeichnenden Künste, der Graphik wie der Handzeichnung festzustellen. Auch da entwickelt sich ähnlich dem Figurenmodell die Bildskizze, der Kompositionsentwurf. Damit nähern wir uns dem mehr modernen Begriff des Künstlertums, dem von jeder äußeren Forderung losgelösten, freien, künstlerischen Schaffen. Das künstlerische Motiv, das Problem der Form, hält die Meister in Spannung und fordert höchste geistige und seelische Betätigung. Es entwickelt sich ein Naturalismus individuellster Art, der weit über den noch ausgeglichenen Realismus bisher hinweggeht.

In diesem Sinne ist es vorzüglich die Bronzestatuette gewesen, in

der sich die gestaltende Kraft der Künstler frei macht und das künstlerische Motiv, die Steh- oder Sitzfigur, die bewegte Figur als Problem behandelt. Das gilt zunächst für den ältesten der drei Bronzemeister, Bertoldo di Giovanni († 1491), ein Künstler, der als Schüler Donatellos und Lehrer Michelangelos schon allein durch diese Vermittlerrolle zwischen den beiden größten Renaissancebildhauern eine eigene Bedeutung persönlicher Art gewinnt. Dazu ist er es gerade gewesen, der bei allem Interesse für die realistische Durchbildung das Auge wieder auf die Antike richtet und aus ihrem ungeheuren Formenschatz Anregungen schöpft. In dem Sinne macht er sich vollkommen von jeder kirchlichen Kunst und von der mittelalterlichen Gewandfigur frei. Der menschliche Akt allein interessiert ihn, der Akt in seinen vielfältigen Bewegungsmöglichkeiten. Drei Figuren in Berlin seien als Beispiel angeführt. Bald ist es das ruhige Stehen und die Belebung der Stehfigur durch Bewegung nach außen, bald wieder die durch Achsendrehung, d. h. durch Innenbewegung belebte Figur. So bringt ein Herkules die reine Frontalfigur, ein Adam ebenda (oder Gladiator) eine ausdrucksvolle Drehung des Oberkörpers ins Profil. Ein knieender Hieronymus bereichert das Motiv durch die Profilstellung der Füße; nach oben hin kommt eine Drehung aus dem Profil in die breite Face, die in den kräftigen Schultern scharf akzentuiert erscheint. Andere Figuren wie ein Arion im Bargello zu Florenz (Abb. 348) erweisen die intensive Beschäftigung des Künstlers mit Bewegungsmotiven, die immer lebhafter ins Kontrapost hineinklingen und darin Vorstufen zu Michelangelos Monumentalplastik genannt werden müssen. Ein Bellerophon in Wien, deutlich angeregt durch die antiken Rossebändiger, versucht das Laufmotiv festzuhalten. Das Bewegteste, was er geschaffen, ist das Relief einer Reiterschlacht im Bargello, wo die Motive aufgeregter Akte außerordentlich reich variiert erscheinen.

Nun kann man in dem Problem der Form zwei wesentliche Aufgaben, die sich einander ergänzen, entdecken: die Bildung der Form als körperliche Masse, also das Materielle derselben, und die Darstellung der Bewegung als Ausdruck aktiven Lebens. Masse und Bewegung werden, wie schon Quercia genialisch erkannte, Grundbegriffe der lebendigen Form. Leben ohne Bewegung scheint ein Unding und die Masse wird erst durch Bewegung zur lebendigen, plastischen Form. Dabei braucht es nicht eine aktive Bewegung der Körperteile zu sein. Schon eine ruhig dasitzende Figur gibt in dem Spiel der Glieder und Körperteile gegeneinander eine wenn auch latente Bewegung, wobei es die Aufgabe der Künstler im höheren, künstlerischen Schaffen ist, auch da Bewegung und Gegenbewegung als Ausdruck inneren Lebens in die Gestalt zu bringen. Damit sind die beiden Grundlagen des Problemes der Form gegeben und für beide

hat das so tiefgründige, mit wissenschaftlichem Fleiß und in ernster Naturwahrheit arbeitende Quattrocento seinen besonderen Meister gehabt. Voran nehmen wir Antonio Pollajuolo (1429—98), der das Motiv der Bewegung mit äußerster Folgerichtigkeit und Beharrlichkeit verarbeitet. Auch Bertoldo hatte einen weitgehenden Sinn für die bewegte Figur, aber die Bildungen des Pollajuolo charakterisieren noch mehr die Leidenschaftlichkeit dieser Meister. Nur gelegentlich hat er auch Gestalten in Ruhe geschaffen und der Goldschmied, der kleinliche Ziseleur, kommt manchmal zu Worte, so bei der Prudentia, einer aus der Folge der zumeist von seinem Bruder Piero — eine ist von Botticelli — gearbeiteten, sitzenden Tugenden in den Uffizien (1468). Sie erscheint wie in Bronze gegossen. Früh sind auch die Zeichnungen zu den Webereien in der Domopera, Florenz, mit frischen, lebendigen Kompositionen.

Interessant jedoch wird der Künstler, wenn er frei von jedem Zwang Bronzestatuetten oder kleine Bildchen schafft, bei deren Wahl offenbar allein sein künstlerisches Interesse für den bewegten Akt ausschlaggebend war. Genannt seien als Statuetten: Herkules-Cakkusgruppe im Bargello, Florenz, ein Herkules in Berlin, ein anderer bei Pierpont-Morgan, ein David in Neapel (Abb. 349); als Bilder: Herkules mit Hydra und Herkules mit Cakkus ringend in den Uffizien; dazu die bekannten Kupferstiche mit den kämpfenden Soldaten; endlich das große, freilich in der Hauptsache von seinem Bruder Piero gemalte Martyrium des hl. Sebastian in London, Nat.-Gall. (Abb. 350). Überall ist das Charakteristische der weitgehende Aktivismus: gespreizte Stellung, bis zum äußersten angespannte Muskulatur mit starker Schwellung bei scharf-eckig herausgedrehten Gelenken, so daß diese Muskeln über das Knochenskelett gespannt scheinen. Arbeitet er so zeichnerisch formal mit energischer, dunkel gezogener Silhouette, so weiß er durch kräftige, bräunliche Untermalung Modellierung und Tönung in die Schatten zu bringen. Alle Willenskräfte scheinen zum äußersten angespannt. Überall arbeitet er mit Übertreibungen, aber es spricht aus diesen Bewegungs- und Tonkontrasten eine leidenschaftliche Lebenskraft, die etwas Ungebändigtes an sich hat. Es ist derselbe subjektivistische Naturalismus, den im Norden H. v. d. Goes in seiner Weise vertritt. Bei allen Bewegungsmotiven ist das Charakteristische, was uns zugleich noch quattrocentistisch anmutet, daß die Erscheinungen bei einer intensiven Betonung des Linienspieles noch durchaus einzeln gesehen sind. Umriß wie Innenzeichnung sind von außerordentlicher Festigkeit und Sicherheit. Wir spüren eine neue, leidenschaftliche Energie gerade im Erfassen des Zeichnerischen. Wir wissen ja auch, daß dieser Goldschmied und Ziseleur im Kupferstich zahlreiche Aktstudien bewegter Figuren gefertigt hat. Grade seine größte, malerische Leistung, das Martyrium des

hl. Sebastian in der Nat.-Gall., London (Abb. 350), wirkt in der streng zeichnerischen Bewußtheit wie eine Zusammenstellung verschiedenster, sorgfältigst verarbeiteter Aktstudien. Dabei sehen wir, wie der Künstler das Motiv als solches erfaßt und dieselbe Figur bald einmal von vorn, bald vom Rücken her nimmt. Das ist sowohl bei den zielenden Bogenschützen, wie bei den die Armbrust spannenden, sich überbeugenden Gestalten der Fall. Eine reiche Fülle von Motiven, eine vielfältige Naturbeobachtung und weitgehende Gestaltungsenergie offenbart uns das Bild. Neben den Hauptfiguren sind hinten interessante Reitergestalten. Und was noch mehr überrascht ist die Landschaft, von der wir schon oben sprachen. Es ist ein Blick ins Arnotal von großer Naturwahrheit und Schönheit in der weichen Wärme der stark bräunlichen Schattentöne. Pollajuolo war einer der ersten, der die braune Grundierung verwendet hat, was ihn auch als Meister bedeutsam macht. Der Vergleich mit Masaccio-Landschaften erweist den Wandel der Zeit aus dem Allgemeinen und als Ganzes erfaßten Bildern des ersten Quattrocento, des weichen Stiles zu dieser verschärften, realistischen Prägnanz und Darstellungsenergie der Spätzeit, die ins Einzelne gehend, schließlich an der Einzelform und dem plastischen Problem haften bleibt.

Trotzdem ist der Künstler nicht nur in der Energie und der Gewaltsamkeit seiner Bewegungen, in der leidenschaftlichen Kraftfülle körperlichen Ausdruckswillens für Botticelli wie Michelangelo vorbildlich gewesen. Er hat sicher letzterem auch Anregung für das prinzipielle Erfassen der Motive, besonders des Sitzmotives und des Liegemotives gegeben. Er muß großen Ruf genossen haben; wurde er doch 1484 zur Ausführung zweier Papstgrabmäler nach Rom berufen. Das Grabmal Sixtus IV. (1484—93) gibt die liegende Figur des Papstes. An ihr sind die allegorischen Figuren der Tugenden und Wissenschaften interessant, an denen das Sichloslösen der halb sitzenden, halb liegenden Gestalten aus dem Relief besonders erkenntlich wird. Es spricht von reicher, künstlerischer Phantasie, wie das plastische Bewegungsmotiv erfaßt und in vielfältigem Wechsel der Bewegungen der einzelnen Körperteile gegeneinander gegeben ist. Die Formen sind in großer Klarheit gesehen und durchaus sicher in ihrem inneren Wesen, in ihren Körperfunktionen erfaßt. Es sind die gleichen Motive, wie die der Tageszeiten Michelangelos. Freilich sind es ganz im wissenschaftlichen Geiste des Quattrocento realistisch gebildete Muskelfiguren. Immerhin sind diese mit leichtem, durchsichtigem Gewand bekleideten Figürchen, deren nackte Arme in feinem Leben bewegt sind, das Beste, was an bewegter Form vor Michelangelo geleistet wurde. Das plastische Motiv ist als solches mit einem hochentwickelten Verständnis für das Lebendig-Körperliche der sinnlichen Form gebildet.

Monumentaler im Aufbau, wenn auch nicht gleich reich an figürlichem Detail ist das Grabmal Innocenz VIII. (seit 1492) (Abb. 351). Über der liegenden Gestalt des Papstes sehen wir, leider zu hoch aufgestellt, den Papst thronen. Die reich bewegte, plastisch äußerst markante Figur in reichem Gewand und mit segnend erhobener Rechten wird wirkungsvoll durch den Kontrast innerhalb eines klein gezeichneten, zierlich architektonischen Rahmens herausgehoben, ein Effekt, der in gesteigerter Weise von Michelangelo bei seinen Grabmalsaufbauten verwendet wurde. Die thronende Gestalt, deren Erscheinungsgröße alles andere untergeordnet ist, steht an der Grenze zum Cinquecento. Die sitzenden, allegorischen Figuren vor Flachnischen ringsum sind interessant im Wechsel der Motive, treten aber innerhalb des leicht bewegten, zierlich belebten Rahmenwerkes zurück. Andere Werke des Meisters, wie etwa das frühe Relief am Silberaltar der Domopera, Florenz, auch die Arbeiten des Piero, seines Bruders, der nur als Maler tätig war, können wir hier nicht näher besprechen.

Neben diesem Meister der intensiven Bewegung, die in zumeist einseitiger Richtung und noch eigentlich ungehemmt von der Masse des Körpers vorwärtsdringt, steht ein anderer Meister der Massengestaltung, Andrea di Cione, gen. del Verrocchio (1436—88). Auch er ist strenger Realist und beginnt sogar mit einem gerade kleinlichen Naturalismus. Er seziert wie jener nicht nur die Körper und sucht sie bis ins Einzelne durchzubilden, er studiert ebenso die Gewandung. Das geht soweit, daß wir manchmal den Eindruck haben, daß hier Körperteile oder Gewandstücke im Naturnachguß gegeben wären. Wenn er malt, so scheint er erst die anatomisch bloßgelegte Muskulatur und das Sehnengewebe gebildet und hinterher durch Auflegen von neuen Farbschichten die Haut übergezogen zu haben. So geht er beinahe pedantisch vorwärts, hat sich aber in späteren Jahren zu gewaltiger Schwungkraft emporgerafft. Freilich scheint ihn dazu der Geist eines anderen großen Meisters, der seines Schülers Leonardo da Vinci angespornt zu haben.

Sein vielleicht unter Pollajuolos Einfluß entstandener früher Bronze-David (1466) im Bargello (Abb. 282) zeigt neben einem zierlichen Zickzack der Linien, die im Gegensatz zu der edlen Geschlossenheit und klassischen Ruhe des Bronze-David Donatellos steht, ganz im Sinne des späteren Quattrocento kleinliche Realistik in sorgsamster Durchbildung und detaillierter Ziselierung. Das Eckige in der Brechung der scharf herausgedrehten Gelenke, das Winkelige der Silhouette ist so recht bezeichnend für seine spitzfindige Weise. Bedeutsam ist neben der spitzigen Ausführung die weitgehende Individualisierung der Teile, auch den Ausdruck betreffend. Man beobachte, wie sorgfältig bis ins Einzelne etwa der rechte Arm und die schwerthaltende Hand durchgebildet sind. Aber es

will kein kühl objektivistischer Naturalismus sein. Der Künstler sucht durch das etwas gezierte Lächeln Leben in das Gesicht des halbwüchsigen Knaben zu bringen, dessen leicht tänzelndes Stehen und affektierte Pose freilich nichts Heldenhaftes haben. Trotzdem war es ein kleinlicher Naturalismus; das erweist auch die Statue in ihrer Gesamthaltung. Die feine Unruhe der Silhouette und die Zerrissenheit der Erscheinung, die durch das große Loch zwischen den Füßen hineinkommt, sprechen eine kleine Sprache. Der Künstler vermag keine zusammenschließende Linie oder einigende Haltung zu gewinnen.

Das in der Feinheit der Arbeit, dem Raffinement farbiger Zusammenstellung roten Steines am Sarkophag mit grüner Bronze im Rankenwerk innerhalb eines Marmorrahmens hervorragende Grabmal der Pier und Giov. dei Medici in S. Lorenzo, Florenz, verzichtet auf Figürliches. Wir finden den Meister am Brunnen im Palazzo Vecchio, Florenz, als einen der ersten Künstler, der eine vollkommene Freifigur in der bewußten Berechnung, daß sie von allen Seiten gesehen sein will, wagt. Der Brunnen befindet sich in der Mitte des kleinen Hofes. Über einer runden, glatt geschliffenen, roten Steinschale schwebt auf dem schlanken, reich profilierten Hals des Brunnens ein kleiner, dicker Putto, in springender Stellung und mit lachendem Gesicht einen Delphin in den rundlichen Armen an sich drückend, so daß Wasser aus dessen Maule emporspritzt. Das Motiv ist von hinreißender Frische und Naivität; dem Künstler gelingt es tatsächlich, dank einer kleinen Drehbewegung, dem Körper nach allen Seiten hin Anschaulichkeit zu geben. Das Reliefprinzip ist überwunden und zwar mit Hilfe des Bewegungsmotives. Wir werden sehen, daß alle nachfolgenden Meister der Rundfigur, Michelangelo, Giambologna u. a., zu gleichem Zweck immer das Bewegungsmotiv verwenden. Vielleicht ist auch allein in der Bewegung der Begriff Raum faßbar dank der Konkordanz von Raum und Zeit, Tiefe und Bewegung.

Eine Anzahl Tonmodelle, ein Madonnenrelief im Bargello, das Relief einer Grablegung in Berlin, ein sitzender Hieronymus in London lassen des Weiteren die Neigung des Künstlers, die plastische Rundung herauszuarbeiten, erkennen. Körperformen wie Gewandfalten schwellen mehr und mehr an; sie werden stark auf ihre Massigkeit hin entwickelt. Als er dann bei seiner Thomasgruppe an Orsanmichele (Abb. 353), an der er 1476—83 gearbeitet hat, wieder vor eine ganz große Aufgabe gestellt war, scheint er alles daran sezten zu wollen, gesteigerte, stoffliche Körperlichkeit zu gewinnen, indem er zugleich mit Kontrasten arbeitet. Zu dem mehr scharf geschnittenen, feingegliederten Mantel des Christus stellt er sicher in bewußtem Gegensatz die weich schwellenden, schwulstigen Falten im Mantel des Thomas. Diese Stofflichkeit ist so sehr übertrieben, daß wir

fast vermeinen, nach der Naturform gegossene Teile vor uns zu sehen. Handwerkliches Raffinement scheint in all' der kleinlichen Sorgsamkeit der Durchbildung die Oberhand zu haben. Jeder dramatische Schwung fehlt, wenn wir auch der edlen Haltung, der stillen Schönheit, die aus dem leisen Herantreten des Thomas, der schlichten Geste Christi, der wundervollen Bildung der Hände die Anerkennung nicht versagen können. Der Versuch, die beiden Figuren zu einer Gruppe zusammenzufügen, muß als nicht gelungen bezeichnet werden. Es sind zwei aneinander gestellte Figuren, denen weder eine zusammenfassende Silhouette noch ein gemeinsamer, innerer Bewegungsschwung die letzte, einigende Kraft verleiht. Das Motiv der Figurengruppe ist erst später bezwungen.

Ungeschickt in der Gruppierung ist auch sein einziges Gemälde, die Taufe Christi in der Akademie, Florenz (Abb. 352), die dank Leonardos Mitarbeit am linken Engel und im Hintergrund berühmt geworden ist. Was Verrocchio ausführte, zeigt die ihm überall anhaftende, handwerksmäßige Nüchternheit und Schwerfälligkeit. Die Natur ist mit kleinlicher Genauigkeit, ohne innere Belebung kopiert. Der unfertige Johannes sieht wie ein sezierter Körper aus; ihm scheint noch die Haut als letzter Überzug zu fehlen. Sicher gehört alle Feinheit des Lichtschmelzes, der sich über dem Engel links, dem Hintergrund und z. T. am Körper des Christus entwickelt, der Hand seines genialen Schülers Leonardo. Verrocchio selbst hatte gewiß nichts Geniales an sich, wie schon sein biederes Gesicht auf dem Porträt der Uffizien von Lorenzo di Credi erweist.

Wir sind darum überrascht, wenn wir in dem berühmten Reiterdenkmal des Colleoni zu Venedig (1479—89, Sockel von Leopardi) einem Meisterstück von dramatischer Wucht und leidenschaftlicher Kraft entgegentreten (Abb. 354, 214). Verrocchio hat es nie genau mit der Originalität genommen. In seiner vielbesuchten Werkstatt ließ er Gesellen für sich arbeiten. Lorenzo di Credi, der Maler, hat ihm am Forteguerridenkmal im Dom zu Prato und an der Thomasfigur geholfen. Für die Taufe ist Leonardos Mitarbeit erwiesen, dessen geniale Erfindungsgabe er sicher bei dem Colleoni-Denkmal ausgenutzt hat. Ohne Leonardos Mitwirken erscheint diese wuchtige Gestalt, bei der ein wilddramatisches Pathos in leidenschaftlicher Geste die schwermassige Gestalt des schweren Pferdes, des gewaltsamen Reiters in aufgeregten Schwung, in energisch vordrängende Bewegung bringt, undenkbar. Am meisten von seiner Art hat das Pferd in der plastischen Fülle der Formen, während der Reiter in der ganzen Gewalt der kontrapostlichen Bewegung, dem scharf geschnittenen Profil des breit behandelten Gesichtes, der lebendigen Pose ohne Leonardos Einfluß undenkbar ist. Hat sich dieser doch Zeit seines Lebens mit dem Motiv des Reiterstandbildes beschäftigt. In seinen Handzeichnungen begegnen wir oft verwandten

Gestalten. Jedenfalls ist dies Reiterdenkmal eines der großen Meisterstücke der Renaissance. Es ragt aber nicht an die klassische Größe von Donatellos Gattamelata heran. Es spricht auch schon eine neue Zeit aus dieser Gestalt. Donatello war groß in der schlichten Natürlichkeit des frühen Quattrocento. Hier aber regt sich ein neuer Geist, der vielmehr auf die Wirkung, auf den theatralischen Effekt aus ist. Das Wichtigste dabei ist die Ausreifung des plastischen Motives in dem schon angedeuteten Sinne der starken Kontrastierung von Masse und Bewegung. Hier ist die Bewegung nicht mehr ungehemmt, wie selbst noch bei Pollajuolo oder Bertoldo, sondern das Zusammenspiel von Masse und Bewegung, Kraft und Stoff, Geist und Materie wird als Audsruck des Lebens zu sprechender Lebendigkeit und dramatischer Kraft. Das energische Sichaufbäumen und Gegenstemmen des hoch aufgerichtet in den Bügeln stehenden Reiters, diese stark aufgerichtete Vertikalbewegung markiert zusammen mit der wuchtigen Bewegungswelle des schweren Pferdes ausdrucksvoll trotzige Kraft und Energie; dazu kommt das leidenschaftlich geschwungene Profil des wild brutalen Kopfes (Abb. 214), alles in allem ein eigenartiger Gegensatz gewalttätiger Kraft im Vergleich zu Donatellos geistvoll beherrschender Feldherrngestalt in klassischer Ruhe (Abb. 215).

So lebte in diesem Verrocchio ähnlich wie in Pollajuolo ein starker naturalistischer Drang, der in sorgsamer Durchbildung der Formen einerseits, aber auch in intensivster, innerer Belebung andererseits weit über den mehr ausgeglichenen Realismus um die Mitte des Jahrhunderts hinausgeht. Wenn Pollajuolo dabei ins Athletisch-Exaltierte geriet, so war es bei Verrocchio eine nicht unbedeutende, dramatische Kraft, die freilich nicht immer alles zu durchdringen vermag. Masse wie Bewegung sind uns materiell nähergerückt. Temperamentvoll ist die Tonbüste des Giuliano dei Medici in Paris (Privat). Auch in dem unbeholfenen Silberrelief der Domopera, Florenz, versucht sich der Künstler in übertreibender Dramatisierung der Szene. Neben den plumpen, geposten Soldatenfiguren erscheint die Rückenfigur des nackten Henkers besonders realistisch. Sehr mangelhaft ist wiederum die Komposition. Alles weitere wird dem Meister zu Unrecht gegeben, so auch das von Ant. Rossellino ausgeführte Lavabo der Sakristei von S. Lorenzo oder die plumpe Fälschung der Lorenzo dei Medici-Büste in Boston. Ob er zum Forteguerri-Denkmal nur die Modelle in London, die Reliefs, lieferte und die Arbeit dem Lorenzo di Credi, Francesco di Simone, der das Tartagni-Grabmal in Bologna, S. Domenico, ausführte, u. a. überließ, ist die Frage. Die wegen der Hände reizvolle Frauenbüste in Marmor des Bargello kann vielleicht am ehesten auf seine Hand Anspruch machen; von Leonardo ist sie keinesfalls. Von den ihm

zugeschriebenen Bildern steht ihm die Halbfigurenmadonna in Berlin am nächsten.

Bei solch' reger Wechselbeziehung von Lehrer zu Schülern ist die Autorschaft auch der Gedanken nicht leicht festzustellen. Von seinen Schülern, steht ihm neben Ghirlandajo und Leonardo da Vinci der schlichte etwas leblose Lorenzo di Credi (1459—1537) am nächsten. Eine frühe Madonna zwischen zwei Heiligen im Dom, Pistoja (Abb. 322), charakterisiert den guten Durchschnitt der Zeit, der in der Sorgsamkeit der Oberflächenziselierung unbedingt etwas Spießbürgerliches anhaftet. Denn die Schule der Goldschmiede wird auch hier in der Feinheit der Durchbildung von Stoffen, Teppichen, Bischofsmitra u. a. erkenntlich. Neben das 50 Jahre ältere Bild Domenico Venezianos (Abb. 321) gehalten, wird der Fortschritt sachlicher Erkenntnis der Naturobjekte oder der Perspektive ohne weiteres erkenntlich. Dazu herrscht in Zeichnung wie Beleuchtung die harte Klarheit dieses Objektivismus der Frührenaissance. Man ahnt auch hier, daß dieser rationalistische Realismus auf dem toten Punkt angelangt war. Auch den späteren Arbeiten des Meisters, der bis tief in das Cinquecento hinein tätig war, haftet der kleinliche, schwerfällige Geist des Quattrocento an. In seinen späten Werken ist er von plumper Schwerfälligkeit; die Reize quattrocentistischer Kleinarbeit werden einer gewissen leeren Größe der Formgebung, die aber ohne Schwung ist, geopfert. Er wird akademisch streng und nüchtern zugleich.

Auch bei den Marmorbildhauern machte Verrocchio, der gelegentlich auch in Marmor arbeitete, Schule. Am Ende des Quattrocento tritt ein Marmorbildner auf, der von der, durch Verrocchio gebrachten Wandlung in eine reiche, körperliche Vollplastik hinein beeinflußt, die Qualität der Marmortechnik zu neuer Höhe erhoben hat und damit die Befreiung vom Geist des spezialistischen Quattrocento einleitet: Benedetto da Majano (1442—97). Bernardo Rossellinos architektonisches Stilgefühl, Desiderios empfindsame Behandlung der Marmoroberfläche, Antonio Rossellinos ruhevolle, plastische Gestaltung, Minos Stilisierung auf dünne Linie und durchsichtige Form, all' dieses sind Sonderheiten im Geist des spezialistischen Quattrocento, das sich in Zierlichkeit, feingliedriger Rhythmik, Detaillistik, kurz in der Freude am Einzelnen und an dieser oder jener technischen Finesse auslebte. Im Hinblick auf die höhere, künstlerische Qualität können wir dem Benedetto da Majano nicht das Lob vorenthalten zu einer großzügigeren, auf die Gesamtwirkung hingehenden Auffassung und in das Cinquecento hinübergeleitet zu haben. In der Entwicklung der Marmortechnik ist er für Michelangelo vorbildlich geworden. Vorzüglich ist das technische Raffinement, mit dem er in der Grabkapelle der hl. Fina der Collegiata, S. Gemignano, Marmor und Rahmen mit den Malereien

des Ghirlandajo zusammengestimmt hat (Abb. 355). Das Zusammenspiel von polychromer Plastik und Malerei zu einem ornamentalen Ganzen ist bei der fortgeschrittenen Weichheit der Bildungen außerordentlich fein. Von weicher Schönheit ist es, wie die auf der malerisch behandelten Grabmalsnische des Filippo Strozzi († 1491) in S. Maria Novella, Florenz, Madonnenrelief, fliegende Engel, farbigen Marmorsarkophag und Grund innerhalb eines schön ornamentierten Bogens zu einem malerischen Bild eint. Von höchstem Geschmacksempfinden erfüllt ist die vielfältige Feinheit, mit der er an seiner herrlichen Marmorkanzel in S. Croce, Florenz (vor 1474), feingliedrige, ornamentale Fassung, zart malerische Reliefs, niedliche Sitzfiguren in Nischen zu einem hinreißenden Ganzen zusammenfügt (Abb. 356). In all' den zierlichen Einzelheiten wie auch in der äußerst feinfühligen Komposition der verschiedenfachen Formen, wie Freifigur, Relief und Ornament lebt nicht nur die Freude am Kleinen, sondern auch der Geist einer fortgeschrittenen, künstlerischen Kultur. Denkt man an die spröde Massigkeit der Kanzel Niccolo Pisanos oder die eckige Schärfe Giovanni Pisanos zurück, so kann man den Fortschritt zu freischaffender, technisch vollkommener Kunst ermessen.

Aber wichtiger als diese Verfeinerungen in geschmacklicher Verrechnung von Ornament, Relief und Freifigur erscheint die von Benedetto gewonnene Erhöhung der Körperform zu vollplastischer Schwere und Rundung, also die Befreiung derselben aus Fläche und Relief. Gewiß sind ihm da die Bronzebildner vorangegangen, aber er hat das Verdienst, diese große Form auch in die Marmortechnik gebracht zu haben. Und darum, weil Michelangelo eben nur Marmorbildner war, wird grade er ihm der Lehrmeister gewesen sein. Dies Anschwellen der Formen zu weicher Fülle zeigt sich in der prunkhaften Entfaltung sinnlichen Ornamentes, wie etwa am Ciborium zu S. Domenico, Siena (vor 1475), oder an der Einzelfigur, für die zwei entzückende knieende Engel von schwellender Fülle ebenda das vorzüglichste Beispiel sind. Grade gegenüber den ähnlichen Engeln Antonio Rossellinos am Grabmal des Kardinals von Portugal und ihrer noch reliefartigen Behandlung sehen wir sie in schwellenden Formen und geschmeidigen, durch Achsendrehungen räumlich erfaßten Bewegungen deutlich dem Freifigurenstil zustreben. Auch die Engel in der Grabkapelle der hl. Fina zeigen diese Drehbewegung, die aus einem erwachenden Gefühl für das Kubisch-Körperliche der Masse heraus den Flachreliefstiel des Quattrocento zu überwinden sucht. Ebenso sind die schönen Engel am Strozzi-Grab freiplastisch empfunden und wirken wie freischwebende Gestalten, umhüllt von weichem Licht vor dem dunklen Grund. Ähnlich steht es mit dem sehr reizvollen Portal im Uhrensaal des Palazzo Vecchia, Florenz, und seinen niedlichen, sich im Niederknieen vor-

beugenden Putten zu Seiten des jugendlichen Johannes. An der Verkündigung in Monteoliveto, Neapel, wirkt es fast malerisch, wie er Engelsfiguren freiplastisch neben einen in zartem Licht gelockerten, in Flachrelief gegebenen Laubengang stellt.

Am meisten jedoch wird der monumentale Geist des Meisters an einigen Freifiguren offenbar. Wenn die Madonna dell' Olivo im Dom zu Prato (1480) noch zurückhaltend erscheint, wirkt die schöne Berliner Madonna (Abb. 357) in bemaltem Ton schon cinquecentistisch in der Größe der Haltung, in der zusammenfassenden Kraft der geschmeidigen Silhouette, der pointierten Gegensätzlichkeit des reich bewegten, vollen Kinderkörpers zu den schwunghaft belebten, schwellenden Faltenmassen, die zugleich in großen Gruppen — Oberkörper und Unterkörper klar getrennt — komponiert sind. Man möchte fast sagen, daß Michelangelos Brügger Madonna hier ihre Vorstufe hat. Ähnlich groß gesehen sind die wundervoll massiv gebildeten, in dunkle Nischen hineingestellten Gestalten am Bartolus-Altar zu S. Agostino, Gemignano (1494). Eine groß angelegte Krönung Ferdinands I. von Neapel im Bargello, Florenz, ist unvollendet geblieben.

So sehen wir bei allen diesen Meistern die plastische Form zu wundervoll lebendiger Ausdruckskraft herauswachsen. Bald ist es der Kontrapost, bald die intensive Bewegung straffer Muskelspannung, bald die formvolle Größe der ruhenden, körperlichen Masse, die in der subjektiven Beseelung der Form die Überwindung des nüchternen Realismus künden. Schließlich aber wird allein die prinzipielle Formulierung der Begriffe von Masse und Bewegung in Verrocchio zur Grundlage, in diesem Widerstreit von Kraft und Stoff das Ewigmenschliche sowohl wie das individuelle Ringen der künstlerischen Persönlichkeit zu verkörpern. Wir befinden uns auch geistig an der Schwelle einer neuen Zeit. War man bei der scharfen Beobachtung des Einzelnen kurzsichtig geworden, so sehen wir jetzt das Auge sich weiten. Die Distanzgewinnung war das Bedeutsamste des siegenden Subjektivismus der Hochrenaissance, wie er uns in Leonardo und Michelangelo ersteht. Der beherrschende Blick des aus dumpfer Gelehrtenkleinlichkeit herausgewachsenen schöpferischen Genius weitete sich mehr und mehr und kam schließlich zur malerischen Erfassung des Bildganzen.

Wir stehen am Ende des Quattrocento. Mancher wird es sonderbar finden, daß ich grade jetzt Halt mache, wo die Renaissance ihre gewaltigsten Gestalter bringen sollte. Aber es geschah im Hinblick auf unsere Zeit, mit der die damalige so viel Verwandtschaft hat. Der Naturalismus hatte

in kleinlicher, z. T. wissenschaftlicher Arbeit bis ins Einzelnste zu dringen versucht und die Natur zu einem Mikrokosmos gemacht. Rationalistische Verstandesschärfe und doktrinäre Programmatik suchten alle Innerlichkeit wie subjektivistische Eigenart zu verschlingen. Wie heute war die Welt von einem objektivistischen Materialismus beherrscht; die Gefahr bestand auch damals, daß die künstlerische Phantasie ausgeschaltet würde, gelehrter Entdeckerwahn und technisches Experimentieren, Novitätensucht und Bluffmache das künstlerische Schaffen objektivieren und mechanisieren sollten. Da kam — das dürfen wir nicht vergessen und wird sich bei Botticelli wie Leonardo erweisen — vom germanischen Norden ein neuer, warmer Lebenshauch, zu gleicher Zeit mit dem in Savonarola auftauchenden, religiösen Fanatismus. Der Widerspruch zwischen der materialistisch-objektivistischen Naturnachahmung, deren man überdrüssig war, und der vom neuerwachten, inneren Daseinsgefühl geforderten subjektivistischen Beseelung und Durchdringung traten in einem eigenartig herb-aufgeregten Expressionismus zutage. Aber weil die Größe der Geistestat der Hochrenaissance erst aus der inneren Verknüpfung beider, d. h. aus der gewaltigen Paarung höchster Geisteszucht und Verstandesklarheit mit tiefster Innerlichkeit und seelischer Leidenschaft herausgewachsen ist, werden wir diese eigentlichen Expressionisten — Botticelli, Filippino, Signorelli — am Beginn des nächsten Bandes besprechen.

Wir werden sehen, daß das Werk der abendländischen Kunst in dem Sinne mit der Hochrenaissance ihre Vollendung findet, daß sie zu der im Mittelalter so genial gewonnenen Belebung, Organisierung, Strukturierung des architektonischen Baukörpers die psychische Intensivierung, zu der aktivistischen Belebung des plastischen Körpers bringt. Das Barock vollendet das Werk in der inneren Beseelung des malerischen Raumes im Bilde.
